



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
FIRENZE

FLORE

Repository istituzionale dell'Università degli Studi di Firenze

Teatro

Questa è la Versione finale referata (Post print/Accepted manuscript) della seguente pubblicazione:

Original Citation:

Teatro / F. FANTACCINI. - STAMPA. - (2007), pp. 183-223.

Availability:

This version is available at: 2158/228655 since:

Publisher:

CAROCCHI

Terms of use:

Open Access

La pubblicazione è resa disponibile sotto le norme e i termini della licenza di deposito, secondo quanto stabilito dalla Policy per l'accesso aperto dell'Università degli Studi di Firenze (<https://www.sba.unifi.it/upload/policy-oa-2016-1.pdf>)

Publisher copyright claim:

(Article begins on next page)

La letteratura irlandese contemporanea

A cura di Renzo S. Crivelli

I lettori che desiderano
informazioni sui volumi
pubblicati dalla casa editrice
possono rivolgersi direttamente a:

Carocci editore

via Sardegna 50,
00187 Roma,
telefono 06 42 81 84 17,
fax 06 42 74 79 31

Visitateci sul nostro sito Internet:
<http://www.carocci.it>



Carocci editore

1ª edizione, febbraio 2007
© copyright 2007 by Carocci editore S.p.A., Roma

Realizzazione editoriale: Omnibook, Bari

Finito di stampare nel febbraio 2007
dalle Arti Grafiche Editoriali Srl, Urbino

ISBN 978-88-430-3942-5

Riproduzione vietata ai sensi di legge
(art. 171 della legge 22 aprile 1941, n. 633)

Senza regolare autorizzazione,
è vietato riprodurre questo volume
anche parzialmente e con qualsiasi mezzo,
compresa la fotocopia, anche per uso interno
o didattico.

Indice

Introduzione di <i>Renzo S. Crivelli</i>	9
1. Romanzo del Sud di <i>Roberta Gefer Wondrich</i>	25
1.1. Tra realismo convenzionale e sperimentalismo	25
1.2. Il romanzo a metà del XX secolo	29
1.3. Gli anni sessanta e settanta: modernizzazione e ripresa del romanzo	34
1.4. La <i>New Irish Renaissance</i> e la rilettura del passato	48
2. Romanzo del Nord di <i>Laura Pelaschiar</i>	67
2.1. Specificità del romanzo nord-irlandese	67
2.2. La Storia e le sue testualità	71
2.3. La prima fase della narrativa	75
2.4. La seconda fase: nuove strade di Belfast	97
3. Poesia di <i>Renzo S. Crivelli</i>	109
3.1. Dopo Yeats e Joyce	109
3.2. Lo scenario dei <i>Troubles</i>	118
3.3. Dalla <i>Northern Renaissance</i> alla nuova violenza	129
3.4. Poesia al femminile	163
3.5. Poesia in <i>Irish</i>	176

Teatro

di Fiorenzo Fantaccini

4.1

Il vecchio e il nuovo

Forse nessun altro paese al mondo ha legato la propria storia a quella della sua cultura letteraria come l'Irlanda. Il teatro in particolare ha svolto un ruolo fondamentale nella costruzione dell'identità irlandese *at large*. Le origini di questo fecondo rapporto appaiono evidenti se analizziamo la storia dell'Irish National Theatre. Nel 1897 lo scopo dei fondatori – William B. Yeats, Lady Gregory e Edward Martyn – emerge chiaro nel loro “manifesto”: produrre opere

whatever be their degree of excellence be written with a high ambition, and so build up a Celtic and Irish school of dramatic literature. We hope to find in Ireland an uncorrupted and imaginative audience trained to listen by its passion for oratory, and believe that our desire to bring upon stage the deeper thoughts and emotions of Ireland will ensure for us a tolerant welcome, and that freedom to experiment which is not found in the theatres of England. We will show that Ireland is not the home of buffoonery and easy sentiment, as it has been represented, but home of ancient idealism¹.

La lunga citazione risulta utile perché include delle parole-chiave e alcuni concetti che ci permettono di raccordare il passato al presente. Qualità, ambizione, nazionalità/razza/lingua, immaginazione, profondità, emozioni, tolleranza, (libertà di) sperimentazione, confronto con l’“altro”, opposizione, rappresentazione, sentimentalismo, idealismo sono tutte istanze associabili a una ricerca spasmodica di identità che dopo oltre un secolo non si è ancora sopita. Le ragioni di questa continuità fra *Revival* e contemporaneità sono facilmente individuabili nella «broken history» dell'isola, ancora incrinata, non ancora ricomposta, che intrappola lo scrittore irlandese in un perenne gioco d'equilibrio «between identities: Irish and British, Anglo-Irish and Irish, Catholic and Protestant»², e lo costringe a una continua revisione di queste opposizioni. Secondo Richard Kearney la mente

irlandese, in contrasto con la logica ortodossa dell'*either-or*, ha privilegiato quella più dialettica di *both-and*³. Nel XXI secolo questa logica paratattica di contiguità si è trasformata in un nesso morfologico ancor più correlativo che privilegia l'inclusione e la metabolizzazione: la coppia di congiunzioni coordinate è oggi *and-and*, l'equivalente in *Hiberno-English* (l'inglese parlato in Irlanda) di *both-and*, una forma più colloquiale che può non avere, e anzi spesso non ha, dopo di sé una virgola.

La proclamazione della Repubblica nell'aprile del 1949 sancì la definitiva divisione dell'isola in due entità distinte, con la creazione di un confine arbitrario che ancora, come una gigantesca cicatrice, deturpa la geografia irlandese. Seppur salutato come «the ending of an epoch and the beginning of what [was] hoped would be a new brighter epoch for [the] country»⁴, l'avvenimento, soprattutto a livello culturale, segnò l'inizio di un ventennio di vuoto quasi assoluto. La totale assenza di novità e impulsi al progresso fu particolarmente marcata per quanto riguarda il teatro: dopo la grande fioritura dell'Irish National Theatre sembrava impossibile ritrovare quell'energia creativa che aveva caratterizzato il primo quarto di secolo. Le ragioni di questa stasi sono diverse. Innanzitutto la rigida censura istituita nel 1929, la cui stretta verrà allentata solo nel 1967, che perpetuava normativamente il culto degli stereotipi del nazionalismo e della cattolica santità, impedendo inoltre ogni contatto con il nuovo; poi l'anomala posizione di neutralità assunta nella seconda guerra mondiale, che mantenne l'Irlanda in una condizione di relativa tranquillità (il cosiddetto periodo dell'*emergency*, 1939-45), ma impedì alle forze del cambiamento e della rigenerazione, che in genere scaturiscono dopo i grandi conflitti, di esprimersi reattivamente.

A differenza, dunque, del continente e della vicina Inghilterra, la fine della guerra non stimolò nessuna volontà di trasformazione. Come giustamente osserva Christopher Murray, i *plays* proposti in quegli anni «are now of interest predominantly as cultural documents»⁵. Questa situazione di profonda crisi culminò simbolicamente il 18 luglio 1951 nell'incendio del santuario della drammaturgia irlandese, l'Abbey Theatre, che fu per questo motivo costretto a trasferire le proprie attività al Queen's Theatre per un esilio lungo quindici anni. Le *pièces* prodotte dall'Abbey in quel frangente, terribilmente provinciali e di qualità scadente, venivano apprezzate dall'establishment conservatore e cattolico – che aveva deciso di finanziare la ricostruzione e le attività del teatro – perché evidentemente apparivano utili «to combat one possible response to the Republic of Ireland Act, a resurgence of political idealism directed towards the Partition»⁶. Benché negli anni cinquanta nascano organismi come l'Arts Council/An Chomhairle Ealaíon (1951), o sulla scia del grande sviluppo delle attività teatrali amatoriali si istituiscano (1953) il primo All-Ireland Drama Festival e An Tóstal – un grande evento, organizzato dal Bord Fáilte (l'ente nazionale per il turismo)

per attirare capitali stranieri nell'isola, che nel 1957 diede vita al Dublin Theatre Festival da allora l'avvenimento più importante del circuito professionale –, non si può che concordare con Micheál Mac Liammóir il quale per la mancanza di contenuti culturali ha definito questo decennio i «fatal fifties»⁷.

La reazione a questa situazione di semiparalisi fu debole. Un pastoralismo idealizzato, in cui s'inietta una critica poco energica al mito edenico, pesante eredità del *Revival*, è la caratteristica principale del teatro di Michael J. Molloy (1914-1994), che in *The King of Friday's Men* (1948)⁸ e *The Wood of the Whispering* (1953) ritrae la vita spartana dell'Ovest con romantica partecipazione e sincera comprensione per le dure condizioni esistenziali della popolazione rurale. Più robusta la reazione di John B. Keane (1928-2002), che affolla le sue popolari ma anacronistiche *pièces* di emigrati che si struggono di tornare in campagna dalla città o in patria dalla vicina Inghilterra (*No more in Dust*, 1961; *Many Young Men of Twenty*, 1961; *Hut 42*, 1962), o tratta temi tradizionali ma scottanti come il matrimonio combinato (*Sive*, 1959) senza mai, però, approfondire incisivamente l'analisi. La mite trasgressività dei contributi di Molloy e Keane andava incontro al conservatorismo dominante, e intendeva tranquillizzare amorevolmente lo spettatore più che turbarlo.

Le opere più interessanti e lontane dal sonnacchioso filone rural-edificante propugnato dall'Abbey furono pesantemente contestate dalla critica e dalla Chiesa. Accadde nel 1955 per *The Bishop's Bonfire* e nel 1958 per *The Drums of Father Ned* del comunista Sean O'Casey (1880-1964) in cui vengono messi in satira il clericalismo cieco, l'ipocrisia, il conformismo, l'autoritarismo e la repressione sessuale della società irlandese. La produzione di O'Casey successiva a questi episodi – *Figuro in the Night* (1959), *Behind the Green Curtains* (1962 – edito nel 1961) – sarà ancor più ferocemente satirica e celebrerà la sconfitta di quel mondo in cui ogni tipo di integrità è compromessa.

Tra il 1951 e il 1966 gli eventi più importanti ebbero luogo lontano dal tempio dell'Abbey. Il centro teatrale più dinamico fu il Gate Theatre, fondato nel 1928 da Hilton Edwards e Micheál Mac Liammóir con l'intento di proporre al pubblico di Dublino opere della drammaturgia europea e americana contemporanea e del passato, ma anche produzioni del repertorio irlandese classico e moderno⁹. Mac Liammóir (1899-1978), attore, scenografo e costumista di grande talento, fu anche storico del teatro e drammaturgo di buon livello, autore di celeberrimi *one-man shows* (su tutti: *The Importance of Being Oscar*, 1960) e di tredici *plays*, in irlandese e in inglese, tra i quali spiccano per originalità *Ill Met by Moonlight* (1946), divagazione neoromantica su fate e psicologia, e *Prelude in Kazbek Street* (1973), una delle prime *pièces* in Irlanda a trattare apertamente il tema dell'omosessualità.

Soprattutto negli anni cinquanta-sessanta, Edwards e Mac Liammóir riuscirono nella difficile impresa di mantenere il teatro irlandese in contatto con la cultura teatrale europea e d'oltreoceano; senza la loro lungimiranza e il loro stimolo l'Abbey non avrebbe superato la propria autarchica politica culturale e molti dei grandi attori irlandesi non avrebbero avuto l'opportunità di misurarsi con autori e testi stranieri.

L'apertura nel settembre 1953 del Pike Theatre, un piccolo teatro sperimentale «full of Continental free thinking»¹⁰, nel cuore della Dublino *bohémienne*, fece nascere qualche speranza di riscatto fra gli intellettuali illuminati della capitale. Alan Simpson e la moglie Carolyn Swift in quattro anni riuscirono a rappresentare testi dell'avanguardia europea e americana (Sartre, Claudel, Tennessee Williams, Ionesco) in un'atmosfera di grande entusiasmo, dovuta anche alle minuscole dimensioni del palcoscenico che permettevano un contatto strettissimo fra pubblico e attori. Nel 1954 Simpson decise di mettere in scena *The Quare Fellow* di Brendan Behan (1923-1964) – una commedia drammatica rifiutata dall'Abbey, che la produrrà poi nel 1956 –, in cui l'autore, attivista repubblicano che aveva provato l'esperienza del carcere per detenzione di esplosivi, esprime il suo parere dissidente nei confronti di tutte le sfaccettature del potere e prende posizione a favore dell'abolizione della pena capitale. Ambientata in una prigione il giorno dell'esecuzione di un condannato a morte, *The Quare Fellow* presenta le reazioni dei prigionieri e dei secondini al rito macabro dell'impiccagione, e mostra il loro sforzo di venire a patti con la morte e con l'affermazione disumana e implacabile del dominio che essa rappresenta. Inserirsi musicali e momenti farseschi spezzano l'atmosfera tesa e realistica del *play*, scritto nel dialetto di Dublino. Il successo fu tale che due anni dopo Joan Littlewood ne curò una edizione altrettanto fortunata per il Theatre Workshop londinese. Nel 1958 Littlewood decise di dirigere *The Hostage*, un irriverente *play* originariamente scritto in irlandese (*An Giall*, 1958) in cui Behan, mescolando farsa, melodramma, tragedia, danza e musical, politica e romanticismo, esprime il suo punto di vista riguardo al terrorismo e alla violenza politica: un inglese, prigioniero dell'IRA in un bordello di Dublino, attende di conoscere il proprio destino; a poco a poco tra i carcerieri e l'ostaggio s'instaura una sorta di simpatica complicità, e Teresa la cameriera se ne innamora. Il messaggio è chiaro: se l'umanità potrebbe far superare ogni barriera, l'esecuzione è un dovere cui i patrioti non possono sottrarsi.

La produzione di Behan, il quale prigioniero del suo personaggio di etilista sfrontato e cultore dell'eccesso morirà vittima dell'alcol e del diabete, diede energia nuova e vitale al teatro irlandese, che trasse linfa creativa anche dalla produzione di *Waiting for Godot* (1955) di Samuel Beckett (1906-1989) diretta da Simpson, di due mesi successiva alla prima londinese. Il creatore del Pike ne propose una lettura originalissima utilizzando l'inglese d'Ir-

landa per i dialoghi dei personaggi, caratterizzando Pozzo come un educato *gentleman* anglo-irlandese e Lucky come un servo: «the relationship established between the tramps and Pozzo is thus comparable to that between the native Irish and an Anglo-Irish or English landowner»¹¹. Le reazioni della stampa e degli addetti ai lavori furono di sconcerto o timidamente positive, ma il *play* ebbe un successo di pubblico straordinario: venne replicato per un anno al Pike, poi trasferito al Gate e portato in tour in tutto il paese. L'operazione di Simpson avrà un impatto notevole sulla drammaturgia irlandese del decennio successivo per l'esempio coraggioso di creativa reazione alla «aesthetic boredom»¹² imperante; ma la lungimiranza e l'audacia del regista vennero punite nel 1957, quando la sua edizione di *The Rose Tattoo* (1951) di Tennessee Williams, in cui un personaggio mimava il lancio di un preservativo sulla scena, venne sospesa per oscenità e Simpson fu incarcerato. L'episodio segnò la fine del Pike Theatre e il ritorno a un teatro essenzialmente formulaico e piuttosto convenzionale.

Le voci meno omologate della metà degli anni sessanta sono quelle di Eugene McCabe (n. 1930) e Hugh Leonard (n. 1926), che condividono uno spirito satirico, talvolta velatamente nostalgico, e rappresentano, per così dire, il *trait d'union* fra la vecchia e la nuova generazione. In *King of the Castle* (1964) McCabe affronta il tema scottante dell'impotenza presentando nel setting naturalista di una fattoria i tentativi di una coppia di avere un figlio ricorrendo alle prestazioni sessuali di uno dei loro operai; *Breakdown* (1967), invece, s'incentra sulla corruzione del nuovo mondo borghese. Lo scarso successo di *Swift* (1969), sulla vita del Decano, indusse McCabe ad abbandonare il teatro e a dedicarsi alla narrativa e alla scrittura per la televisione, che in Irlanda (Radio Telefís Éireann – RTE) aveva iniziato le sue trasmissioni nel 1961. Leonard è autore estremamente prolifico e versatile; le sue prime prove drammatiche sono interessanti per la fresca vena ironica e la dimensione più seriamente critica dell'Irlanda del tempo: *Stephen D.* (1962) è un adattamento del *Portrait* joyciano che si concentra sullo spirito ribelle del protagonista; *The Au Pair Man* (1968) è un'allegoria dei rapporti politici fra Irlanda e Gran Bretagna; *The Patrick Pearse Motel* (1971) è una farsa in cui viene negativamente ritratta la nuova società urbana irlandese, corrotta e avida, che si è ormai scordata gli ideali di purezza propugnati da Pearse. Questo tema è anche al centro di alcune opere più recenti, e mai esaltanti, come *Da* (1973), *Time Was* (1976) e *A Life* (1979).

Nel 1966 viene finalmente inaugurato il nuovo Abbey, progettato da Michael Scott e Ronald Tallon. La moderna struttura, un semplice cubo con facciate di mattoni senza finestre e all'interno un'ampia platea a ventaglio da 628 posti che impone una visione concentrata sul palcoscenico, segna una rottura con la tradizione architettonica precedente, ma anche un simbolico e netto taglio con la vecchia drammaturgia e l'apertura di nuove

prospettive per i giovani autori. Significativamente, nel 1968 Alan Simpson viene cooptato nella direzione artistica. Sempre nel 1966 viene fondato il Project Arts Centre, un'impresa collettiva di pittori, scrittori, attori uniti dalla volontà di produrre opere originali e non convenzionali. L'anno successivo nel seminterrato dell'Abbey viene riaperto lo spazio alternativo del Peacock (1927), dedicato a produzioni sperimentali, al cinema e al teatro in lingua irlandese. Anche nel Nord il progresso pare avanzare inesorabilmente: nel 1968 a Belfast viene inaugurato il nuovo Lyric Theatre (1951), il cui programma da allora sarà quello di produrre nuovi *plays* che esplorino la diversità dei valori culturali del Nord, ma anche opere classiche del repertorio irlandese, europeo e americano. Gli ultimi anni del decennio vedono dunque una storica esplosione di novità e di cambiamenti che culmina nel 1969 con l'assegnazione a Samuel Beckett del premio Nobel per la letteratura. Nello stesso anno anche il conflitto sociale e religioso nel Nord esplode in maniera tragica.

4.2

Il palcoscenico del Nord

Come afferma Desmond E. S. Maxwell, «a persistent search in modern Irish drama has been for a stage metaphor to embody [a] disinheritance, notably in recent years for its most intractable manifestations, the political identity enforced upon the North»¹³. Un sentimento di perdita, di incompletezza, di mancanza e sopraffazione: è questo il nodo tematico di gran parte della letteratura dell'Irlanda del Nord; la storia difficile di questo lembo dell'isola ha segnato e continua a segnare marcatamente anche la sua cultura. Per gran parte degli ultimi quarant'anni le vicende nord-irlandesi sono state caratterizzate da una escalation di violenza e sangue, che ha raggiunto l'apice a cavallo fra anni sessanta e settanta – ma che è proseguita fino al 1998, quando un referendum per la pacificazione ha portato a siglare un accordo tra le parti e a sancire un virtuale “cessate il fuoco” –, durante i quali le attività terroristiche di entrambe le fazioni hanno provocato migliaia di vittime e l'intervento pesantemente fattivo delle autorità britanniche.

Tristemente noti sono gli episodi della marcia per la democrazia del 1969, il *Bloody Sunday* – il massacro di tredici civili disarmati da parte delle truppe britanniche – a Derry nel 1972 e la morte di dieci prigionieri, tra cui Bobby Sands, per uno sciopero della fame nel carcere di Long Kesh nel 1981. In quegli anni, conosciuti come il periodo dei *Troubles*, nascono numerose associazioni per i diritti civili (tra cui la Northern Ireland Civil Rights Association, 1967) e comincia a crearsi una coscienza critica che trova

espressione nelle manifestazioni contro la violenza settaria, ma informa anche la cultura letteraria – sia cattolica che protestante, nazionalista o unionista –, in cui prevalgono il tema della costruzione di una nuova identità e la rappresentazione delle insanabili ferite provocate dalla lotta fratricida. Il conflitto è la linfa del dramma, e nell'Ulster dei *Troubles* il teatro ha trovato nel conflitto un fertile terreno d'ispirazione, lavorando per la sua ricomposizione, per il riscatto attraverso la ricerca dell'unità. I drammaturghi del Nord hanno comunque sempre cercato di esprimersi in modo da evitare la propaganda inventandosi strategie di distanziamento dalla Storia per sfuggire alla tentazione di calcificare la loro creazione nello stereotipo; hanno presentato la situazione complessa del Nord in maniera nuova anche attraverso modalità drammatiche che formalmente e linguisticamente rispondessero a questa pressante esigenza. Prevalgono i crudi resoconti della contemporaneità, i drammi storici e della memoria che interrogano l'identità, la colonizzazione generatrice di ogni tipo di violenza, ma anche drammi domestici d'ispirazione ocaseyana, in cui le paranoie della Storia minacciano le possibilità di fuga offerte dallo spazio privato. Alla luce dei recenti, positivi sviluppi – nel 2002 l'IRA ha annunciato di rinunciare alla lotta armata – la speranza per il teatro nord-irlandese del nuovo secolo «must be that political success will free theatre to reflect the culture of Northern Ireland, rather than reflect upon its politics»¹⁴.

Pionieristica è la produzione di Sam Thompson (1916-1965). Socialista, protestante e di famiglia operaia, Thompson ha lavorato nei cantieri navali di Belfast prima di dedicarsi al teatro; le sue prime prove sono alcuni radiodrammi composti negli anni cinquanta. L'opera per cui viene ricordato è *Over the Bridge* (1960); rifiutata dall'Ulster Group Theatre (1940-60) che la giudicò antiunionista per la sua cruda rappresentazione del fanatismo e del settarismo, venne rappresentata da una compagnia indipendente creata dallo stesso Thompson. Ambientata nei cantieri di Belfast dopo un attentato dell'IRA, l'azione del *play* culmina nel pestaggio di un operaio cattolico e di un sindacalista protestante che osa difenderlo da parte di una folla inferocita dal sospetto. La *pièce* è tristemente profetica dell'ondata di violenza che sconvolgerà l'Irlanda del Nord nove anni più tardi, ritrae fedelmente l'atmosfera di fanatismo crescente, ed è assai critica anche delle grossolane tensioni egemoniche all'interno dei sindacati.

John Boyd (1912-2002) è figura importante nel panorama culturale nord-irlandese. Nel 1943 fondò la rivista letteraria “Lagan” (1943-46), e ha poi lavorato come produttore per la BBC a Belfast, realizzando numerosi documentari, trasmissioni culturali e programmi-intervista con scrittori del Nord e del Sud. Dal 1971 è stato *literary advisor* del Lyric Theatre e direttore del periodico “Threshold” (1957-92). D'estrazione operaia e protestante, Boyd, che è stato un convinto socialista, è drammaturgo naturalista

che eccelle nella caratterizzazione linguistica dei suoi personaggi. *The Assassin* (1969) è un *play* documentario, il primo a trattare la paranoia religiosa settentrionale e a considerarla la causa principale della disgregazione sociale dell'Irlanda del Nord, la manifestazione perversa di una sorta di fascismo populista. Alla base del *plot* di *The Flats* (1971), ambientato nel 1969, è l'analisi dei drammatici effetti che la divisione, il conflitto violento, la demagogia religiosa hanno sulla vita dei singoli individui, e della vacuità di certe prese di posizione politiche. Asserragliati nei loro appartamenti gli inquilini cattolici e protestanti di un caseggiato, che fino a quel momento hanno vissuto in armonia, cercano di resistere all'attacco di un gruppo di protestanti che intende scacciarli. Monica, protestante, viene uccisa dai folli assalitori. La *pièce* è interessante anche perché propone un'immagine degli inglesi come custodi e mediatori di pace (all'epoca probabilmente veritiera), e disapprova coraggiosamente la violenza settaria che nasconde soprattutto divisioni di classe.

Anche J. Graham Reid (n. 1945) e Stewart Parker (1941-1988) provengono dallo stesso background protestante e socialmente modesto di Thompson e Boyd. Reid fa parte di un gruppo di drammaturghi (tra cui Frank McGuinness) che viene definito *Peacock playwrights*, perché le loro opere sono adatte a spazi teatrali piccoli come il Peacock di Dublino. È infatti nella capitale che Reid si forma, frequentando i *workshops* tenuti da Seán McCarthy e da Joe Dowling. Negli anni ottanta si è trasferito a Londra dove ha lavorato per la BBC scrivendo *plays* sulla situazione nord-irlandese. Il suo primo successo è stato *The Death of Humpty Dumpty* (1979). Pur non riferendosi direttamente a Belfast – all'inizio della sua carriera Reid intendeva parlare della violenza urbana senza far espliciti riferimenti alla situazione nord-irlandese – il setting è chiaro. Il *play* presenta la storia di un uomo che è rimasto quasi totalmente paralizzato in conseguenza di una sparatoria, sottolineando il contrasto fra la sua attuale condizione d'impotenza e dipendenza e la vivacità e l'energia del suo passato. Ambientato in un ospedale, il dramma ritrae le sofferenze fisiche di chi è stato mutilato a causa del conflitto e le conseguenze che ciò può avere sui familiari delle vittime, inconsciamente contagiati dalla violenza diffusa. (George, il protagonista, viene infine ucciso dal figlio.)

Le vicende di *The Hidden Curriculum* (1982) sono invece esplicitamente localizzate in una scuola di Belfast Ovest; il protagonista è un insegnante che scopre che gran parte dei suoi ex allievi è coinvolta in attività paramilitari e si sente colpevole per aver forse contribuito a far crescere in loro il bisogno di violenza presentandogli come eroi i poeti della prima guerra mondiale, usando, quindi, anch'egli inconsapevolmente un linguaggio settario. Il *play* esplora i nessi tra classe sociale, cultura e violenza, soprattutto nel caso delle giovani generazioni. *Remembrance* (1984) propone una versione

nord-irlandese e rovesciata di *Romeo e Giulietta*: il rapporto d'amore fra un uomo protestante e una donna cattolica, non giovanissimi, che s'incontrano al cimitero dove i loro figli sono sepolti. Nella *pièce* sono i giovani di entrambe le fazioni a opporsi all'unione. Il tema è senza dubbio la forza risanatrice dell'amore, grazie al quale è possibile superare ogni differenza.

Parker viene definito il Van Morrison del teatro irlandese per la presenza potente della musica popolare nella sua produzione drammatica, che potremmo definire "teatro della speranza". *Spokesong* (1975) è una sorta di commedia musicale, una moderna operetta in cui la metafora centrale, una bicicletta, serve a Frank, il protagonista, non solo per andare avanti e indietro nel tempo e ricordare la storia della sua famiglia, ma anche per parlare di Belfast, la città amata che ha fatto esplodere il suo passato: due ruote come due culture, due religioni, due entità politiche, una bicicletta che deve trasformarsi in un tandem su cui pedalare insieme, un'immagine che incarna la speranza di una possibile unità. *A Charade* è il sottotitolo di *Catchpenny Twist* (1977), in cui due insegnanti minacciati di morte per aver composto canzoni dal contenuto politico fuggono al Sud per iniziare una nuova carriera come musicisti pop; tuttavia neppure in questo modo riescono a sottrarsi alle conseguenze del conflitto.

Northern Star (1984), *Heavenly Bodies* (1986) e *Pentecost* (1987) sono stati concepiti e scritti come un trittico, come «three self contained groups of figures, from the eighteenth, nineteenth and twentieth centuries respectively, hinged together in a continuing comedy of terrors»¹⁵. La prima parte è un *pastiche* sulla rivolta degli United Irishmen del 1798, e ha come protagonista Henry McCracken, impiccato per attività sovversive; *Heavenly Bodies* è un *collage* sulla controversa carriera del drammaturgo Dion Boucicault (1820-1890); *Pentecost*, scritto per Field Day, mette in scena in una strindberghiana «form of heightened realism»¹⁶ e con piglio documentario lo sciopero organizzato dall'Ulster Workers' Council nel 1974, attraverso quattro personaggi che bramano una redenzione spirituale, una rigenerazione che può aver luogo solo attraverso l'amore inteso in senso evangelico, perché «there is some kind of christ, in every one of us»¹⁷. L'uso non convenzionale della musica, le soluzioni metaforiche ardite ma perfettamente integrate nel contesto drammatico testimoniano dell'originalità della produzione di Parker, per il quale il passato è una presenza viva, e il drammaturgo «a truth teller, a sceptic in a credulous world», il cui compito è «to construct a working model of wholeness by means of which this society can begin to hold up its head in the world»¹⁸.

Brian Friel (n. 1929) è giustamente considerato il maggiore drammaturgo irlandese vivente. Nato a Omagh, nella contea di Tyrone in Irlanda del Nord, in una famiglia cattolico-nazionalista, ha vissuto a lungo a Derry, dove ha lavorato come insegnante dal 1950 al 1960. Alla fine degli anni ses-

santa si è impegnato attivamente nel movimento per i diritti civili. Dal 1967 vive nella contea di Donegal, nella Repubblica d'Irlanda, della quale dal 1987 al 1989 è stato senatore. È membro dell'Irish Academy of Letters e dell'Aosdána, l'organizzazione finanziata dallo Stato che si occupa della tutela e della valorizzazione degli artisti irlandesi.

Friel iniziò la sua attività di scrittore negli anni cinquanta, pubblicando racconti su "The New Yorker", "The Atlantic Monthly" e "The Saturday Evening Post", e scrivendo *pièces* radiofoniche per la BBC. I racconti di Friel si inseriscono e proseguono la tradizione novellistica irlandese; scritti e pubblicati tra la fine degli anni cinquanta e la metà degli anni sessanta e raccolti in due fortunati volumi (*The Saucer of Larks*, 1962; *The Gold in the Sea*, 1966) sono stati spesso sottovalutati e considerati solo espressione della fase di apprendistato nella carriera del più illustre drammaturgo irlandese. Essi posseggono invece un notevole valore artistico e sono legati in maniera complessa ai più noti drammi, di cui non di rado rappresentano un embrione – come accade per *Aristocrats* (1980), in cui Friel ripropone, in parte, temi e personaggi del racconto *Foundry House* – o di cui sono tangibile "continuazione" stilistica, come appare evidente dall'uso del monologo, che è spesso la modalità espressiva attraverso la quale i personaggi acquistano la loro essenza drammatica. Per questo costante ricorrere a elementi formali in bilico fra teatro e racconto, fra oralità e scrittura, per la sua presenza autoriale discreta, quasi passiva, il ruolo di Friel ricorda quello di un antico *seanchai*, colui che, secondo la tradizione, raccontava le sue storie così come le aveva vissute o viste, con il tono caratteristico della conversazione, in cui dialogo, descrizioni e narrazione si fondono con limpida efficacia. Dopo un soggiorno negli Stati Uniti nel 1963, nel corso del quale curò l'allestimento di *Amleto* e delle *Tre sorelle* cechoviane per il Tyrone Guthrie Theatre di Minneapolis, iniziò a scrivere per il teatro, ottenendo il suo primo successo internazionale nel 1964 con *Philadelphia, here I Come!*, cui hanno fatto seguito oltre venti drammi, due brevi *pièces* per la radio e per la televisione, versioni da Čechov (*Three Sisters*, 1981; *Uncle Vanya*, 1988), da Turgenev – un adattamento drammatico del romanzo *Padri e figli* (*Fathers and Sons*, 1987) e una versione di *Un mese in campagna* (*A Month in the Country*, 1992) –, una personale riscrittura di *The True Born Irishman* (1761) di Charles Macklin (ca. 1699-1797) intitolata *The London Vertigo* (1990) e sporadici e occasionali interventi su riviste e periodici.

Il teatro di Friel presenta luoghi, figure, temi e motivi ricorrenti. Al centro dei suoi *plays* – quasi tutti ambientati a Ballybeg (anglicizzazione di Baile Beag, e cioè Piccola Città), un villaggio immaginario, luogo della mente emblematico dell'Irlanda povera, rurale e cattolica – è sempre una comunità chiusa, un ambiente sociale particolare nel quale spesso emerge la figura di un outsider che rispetto agli altri membri della comunità è tuttavia dotato

di notevoli capacità elocutorie. Uno dei motivi che predominano è il profondo senso di fallimento che sfocia e trova espressione nell'emigrazione, nella violenza e si risolve nella mancanza di comunicazione e d'amore. Nelle prime prove drammatiche di Friel domina il tema dell'esilio, del distacco da un'Irlanda, la patria amata, che è necessario abbandonare per salvaguardare la propria integrità, e in cui si ritorna per ritrovare affetti e soprattutto delusioni. È ciò che accade, con modalità sorprendentemente diverse, in *The Loves of Cass McGuire* (1967) e *The Gentle Island* (1973), ma soprattutto in *Philadelphia, here I Come!*, il cui il protagonista Gar O'Donnell, sulla scena con una doppia presenza – un Gar pubblico, che tutti vedono e sentono, e un Gar privato di cui solo gli spettatori e il Gar pubblico sono consapevoli –, in procinto di partire per l'America, dove l'attendono incertezza e solitudine, ripensa dolorosamente al suo passato e al suo inesistente rapporto col padre. Più apertamente politici sono invece *The Freedom of the City* (1974) e *Volunteers* (1979), drammi che affrontano senza reticenze la situazione nord-irlandese, evidenziandone soprattutto il lato brutale e violento. *Faith Healer* (1980) è l'opera più legata alla tradizione dei contastorie: si tratta di quattro monologhi in cui i tre personaggi raccontano le loro peregrinazioni nei villaggi d'Inghilterra, Scozia e Galles per presentare il "miracoloso" spettacolo di cui Frank, un guaritore dagli intermittenti poteri taumaturgici, metafora dell'artista che è posseduto da un dono sul quale egli stesso non ha alcun controllo, è protagonista.

Capolavori assoluti sono *Translations* (1981), prima e fortunatissima produzione della Field Day Theatre Company, sul rapporto tra linguaggio e potere, in cui Friel rilegge la storia d'Irlanda e analizza le ragioni politiche e sociali della colonizzazione, individuando il momento-chiave della secolare crisi d'identità dell'isola nell'abbandono della lingua irlandese e nel forzato passaggio all'uso dell'inglese; *Making History* (1988) in cui Friel evoca l'ultimo grande eroe irlandese Hugh O'Neill, conte di Tyrone, costretto ad abbandonare l'isola dopo la riconquista elisabettiana, per riflettere sulla Storia e sulla impossibilità di una sua lettura inconfutabile e univoca; *Dancing at Lughnasa* (1990, da cui nel 1998 è stato tratto il film omonimo diretto da Pat O'Connor e sceneggiato da Frank McGuinness), successo straordinario sulle due sponde dell'Atlantico, dramma della memoria, chiaramente autobiografico, in cui sono descritte due giornate della vita di un gruppo di persone intrappolate nel loro domestico esilio dalla vita, e di cui viene esplorato il mondo interiore fatto di illusioni, tristezza e abbandono.

Pregevoli anche *Wonderful Tennessee* (1993), *pièce* ispirata a certi moduli del teatro beckettiano e alla tragedia greca, che esamina la vitale necessità del rituale e la forza del mistero attraverso gli afasici racconti di sei personaggi riuniti su un molo cadente e condannati all'attesa interminabile di chi potrà traghettarli su Oileán Draíochta, l'Isola della Magia, e soprattutto

Molly Sweeney (1994), dramma intenso e poetico che nella struttura monologica ricorda *Faith Healer*, in cui Friel affronta temi quali l'importanza del miracoloso, l'esilio, l'identità e l'inconscio attraverso la storia di Molly Sweeney, la protagonista che il parziale recupero della vista, dopo quarant'anni di cecità, scaraventa in un limbo percettivo dai confini imprecisi, rivelando le profonda miopia morale del marito e del medico che l'ha curata. *Give Me Your Answer, Do!* (1997) è una meditazione sul ruolo dell'artista e sulla sua integrità attraverso la quale il drammaturgo indaga l'"incertezza necessaria" in cui viviamo e l'impossibilità di sciogliere tutti i nostri dubbi.

Le due ultime prove frieliane sono accomunate dall'essere entrambe accorate ricognizioni dei meccanismi dell'amore. *Performances* (2003), opera in un solo atto, medita sul rapporto fra vita privata e pubblico, arte ed esistenza, creatività artistica e passione dei sensi, ed è ispirata alle vicende biografiche del musicista ceco Leos Janáček, in particolare alla platonica e ossessiva relazione avuta in tarda età con Kamila Stosslová, sposata e di quasi quarant'anni più giovane. Sulla scena è presente un quartetto d'archi che esegue le musiche, composte da Janáček, ispirate a Kamila, intessendo note e parole in uno straordinario e commovente arazzo. *The Home Place* (2005) è un'altra tessera nel mosaico delle tragedie storiche frieliane sulla dominazione britannica in Irlanda: se in *Translations* la metafora era rappresentata dal processo di *namings-taming*, di forzata riscrittura della geografia dell'isola, e in *Aristocrats* era il passato, la Storia, a confondersi col mito, in *The Home Place* sono le teorie eugenetiche attraverso le quali gli inglesi tentano di misurare le caratteristiche fisiche degli irlandesi a indicare l'incongruenza delle due culture a confronto. Lo scenario è una *big house* di fine Ottocento, i protagonisti un padre e un figlio innamorati della stessa donna.

La fascinazione di Friel nei confronti di Čechov è proseguita anche in tempi più recenti con *Three Plays after* (2002), che raccoglie *The Yalta Game* (2001) e *The Bear* (2002), personali reinterpretazioni rispettivamente del racconto *La signora col cagnolino*, delicata riflessione sulla solitudine, e di un *vaudeville* giovanile dello scrittore russo, nonché *Afterplay* (2002) in cui Friel fa incontrare in un caffè moscovita Sonja, protagonista di *Zio Vanja*, e Andrej, personaggio delle *Tre sorelle*, vent'anni dopo che Čechov li ha proposti sulla scena. I due conversano delle loro esperienze amorose, per entrambi negative, e sopravvivono ai dispiaceri della vita grazie alla loro arguzia e al potere del desiderio che li sostiene.

Tradizionale e rigoroso nelle scelte formali e drammaturgiche, il teatro di Friel si concentra soprattutto su problemi inerenti all'identità e al linguaggio. La sua passione per la lingua non è solo un'istanza estetica ma è legata a una precisa presa di posizione politica concernente l'eredità coloniale del paese:

we flirt with the English language, but we haven't absorbed it and we haven't regurgitated it¹⁹;

It's back to the political problem – it's our proximity to England, it's how we have been pigmented in our theatre with the English experience, with the English language, the use of the English language, the understanding of words, the whole cultural burden that every word in the English language carries is slightly different to our burden²⁰;

ed è unita a un prepotente «sense of place». Il luogo è un tratto caratteristico della drammaturgia di Friel; i suoi *plays*, lo si è detto, sono tutti riconoscibilmente ambientati nel Nord-Ovest dell'isola, in quel "limbo" geografico posto a cavallo del confine tra la Repubblica e l'Irlanda del Nord. Ma per Friel quel limite non esiste; significativamente egli ignora quella frontiera artificiale. Ciò risulta ancor più importante alla luce della formidabile esperienza della Field Day Theatre Company, da lui fondata nel 1980 assieme all'attore e regista Stephen Rea – il protagonista del film *La moglie del soldato* (1993), per la regia di Neil Jordan –, con sede a Derry, diretta assieme ai poeti Seamus Heaney e Tom Paulin, al critico Seamus Deane, al musicologo David Hammond e al drammaturgo Thomas Kilroy. Scopo principale del progetto Field Day è stato inizialmente allestire ogni anno un evento drammatico in luoghi che non fossero quelli canonici del teatro, al fine di scuotere quella che Deane ha definito «the depressed and depressing atmosphere»²¹ del Nord, e di presentarlo in tutta l'Irlanda. La compagnia è perlopiù itinerante, priva di un teatro permanente e finanziata dall'Arts Council del Nord e del Sud dell'isola.

La scelta di Derry non è stata casuale: situata sul confine tra le due Irlande e divisa tra le due comunità religiose cattolica e protestante, la città trae linfa vitale dalla sua doppia identità. L'iniziativa si poneva dunque come obiettivi principali creare una nuova coscienza storico-culturale-letteraria nonché definire finalmente l'essenza del canone letterario irlandese, ridisegnando i confini tra la letteratura d'Irlanda e quella britannica. Oltre a una monumentale antologia della letteratura irlandese (*The Field Day Anthology of Irish Writing* – 5 voll., 1991-2002), a Field Day si deve anche la pubblicazione di cinque serie di "Pamphlet" d'argomento letterario, storico, politico e giuridico (1983-88)²², che nello spirito polemico rimandano a Swift e alla tradizione libellista settecentesca, con la quale si intendeva stimolare la discussione su una nuova concezione dell'isola, incentrata sull'idea dell'esistenza di una "quinta provincia" a fianco delle quattro province geografiche storicamente riconosciute, una provincia «of the mind», secondo Friel, «through which [...] to devise another way of looking at Ireland, or another possible Ireland»²³, un paese in cui esistono identità e tradizioni ancora inesplorate. Tra il 1982 e il 1991 le produzioni più importanti di Field Day hanno come de-

nominatore comune l'indagine di momenti di crisi politica e/o culturale: *The Communication Cord* (1982) di Friel, seguito ideale di *Translations*, in cui l'Irlanda moderna fa il punto sulla sua identità linguistica e ne ricerca le radici ormai dimenticate; *Boseman and Lena* (1983) di Athol Fugard, che propone un'analogia tra l'Irlanda e il Sudafrica; *The Riot Act* (1984) di Tom Paulin, versione dell'*Antigone* di Sofocle; *Double Cross* (1986) di Thomas Kilroy, che tratta del problema dell'identità irlandese; *Pentecost* di Stewart Parker; *Making History* di Friel; *St. Oscar* (1989) di Terry Eagleton, sulle differenze culturali tra Irlanda e Inghilterra; *The Madame MacAdam Travelling Theatre* (1991) di Thomas Kilroy, sul potere terapeutico del teatro.

Dopo la pubblicazione dei primi tre volumi di *The Field Day Anthology of Irish Writing* nel 1991 il movimento è stato bersaglio di aspre contestazioni da parte della critica femminista che l'ha accusato di eccessivo nazionalismo e palese maschilismo. Nel 1992 Kilroy ha abbandonato il gruppo perché convinto di non avere sufficiente libertà artistica; Friel si è dimesso nel 1994. Field Day ha sospeso le sue attività per due anni riprendendole alla fine del 1994 sotto la guida di Seamus Deane, che ha spostato il dibattito sul piano ideologico e concentrato i suoi sforzi su quello editoriale con la pubblicazione di "Critical Conditions", una nuova collana di monografie critiche (iniziata nel 1996), e di *Irish Women's Writing and Traditions* (2002), i due volumi conclusivi dell'antologia dedicati al "recupero" della polifonica e ricchissima tradizione letteraria femminile.

4.3

La drammaturgia delle donne

Micheline Wandor sostiene che le donne scrittrici di teatro hanno avuto sempre maggiore visibilità nei momenti di crisi sociale o storica o di grande mutamento culturale²⁴. Ciò vale anche per l'Irlanda: non sono molti, infatti, i momenti in cui la voce delle donne sia riuscita a trovare espressione sui palcoscenici dell'isola. È anche vero che, nonostante Lady Gregory (1852-1932), Mary Manning (1906-1999), Christine Longford (1900-1980) e Maura Laverty (1907-1966)²⁵ abbiano avuto un ruolo importante nella storia del teatro, la moderna tradizione drammatica segue una linea pesantemente maschile. Le ragioni sono diverse, ma occorre ricordare che le ideologie dominanti, quella cattolica e quella protestante, hanno sempre promosso un'immagine della donna totalmente dedicata a servire, sostenere e soffrire: si è sempre esaltata – e nella Repubblica per dettato costituzionale – l'immagine della donna come simbolo quasi mariano di purezza (e anche di immobilità sociale) sublimandola in maniera parossistica, ma sop-

primandone la voce, escludendone la presenza pubblica e, conseguentemente, emarginandola dai meccanismi della storia culturale del paese, in particolare della tradizione drammatica. Come giustamente osserva Éilís Ní Dhuibhne,

drama only exists in performance and playwriting skills can best be learned, probably only be learned by working in the theatre. Women writing alone in corners of kitchens, where they have for centuries written their poems, short stories, and novels, cannot create plays. They have to be brought to directors, to the rehearsal halls, to the stage. That is where drama happens, and that is where writers learn how to create it²⁶.

Gli anni cinquanta e sessanta sono anni desolati e desolanti anche per la drammaturgia femminile. L'unico nome che sia possibile ricordare è quello di Maura Laverty, autrice di realistici *plays* sulle terribili condizioni di vita delle classi più povere di Dublino (il più celebre è *Tolka Row*, 1950) che ottennero grande successo sul palcoscenico del Gate. È solo con gli anni settanta che, parallelamente alla crescita economica, e all'esempio straniero, nel paese comincia a crearsi una maggiore coscienza riguardo alla questione femminile. Saranno apportati miglioramenti alla legislazione vigente (nel 1970 è istituita la Commission on the Status of Women; viene inoltre organizzato il primo meeting dell'Irish Women's Liberation Movement) e la presenza delle donne nel campo della cultura letteraria sarà sempre più consistente. La fioritura della letteratura teatrale al femminile prosegue negli anni ottanta; le scrittrici si concentrano nella denuncia della natura repressiva e patriarcale delle istituzioni irlandesi: in quegli anni, su pressione della Chiesa cattolica, il governo inserisce la proibizione del divorzio (abrogata nel 1995) e dell'aborto (ancora da emendare) nella Costituzione repubblicana. Gli anni novanta sono caratterizzati dalla presidenza carismatica di Mary Robinson (capo dello Stato dal 1990 al 1997), che ha segnato una svolta profonda nella vita politica, culturale e sociale del paese. Durante il suo settennato si è assistito a un rapido miglioramento dell'economia, a un'apertura verso nuove prospettive – liberali e illuminate – sulle questioni tradizionalmente più spinose (famiglia, divorzio, legalizzazione dell'omosessualità), a una generale "modernizzazione" del paese – che prosegue ancora a ritmi vertiginosi – in ogni suo ambito, a un doveroso aggiornamento ai ritmi di sviluppo del resto d'Europa e all'apertura e al confronto col mondo. Conseguentemente nel teatro irlandese la diversità e la complessità dell'esperienza femminile sono divenute centrali, perché propongono con maggior concretezza e fantasia, e in maniera meno reticente rispetto ai drammaturghi uomini, «a critique of the dominant values and structures of Irish social, political and family life»²⁷.

Margaretta D'Arcy (n. 1922) aveva lavorato a lungo nei teatri sperimentali di Dublino prima di trasferirsi a Londra, dove nel 1955 incontrò il drammaturgo inglese John Arden (n. 1930) con cui ha poi collaborato alla scrittura di diversi *plays*. Entrambi politicamente impegnati nella sinistra radicale, nel 1976 hanno creato il Galway Theatre Workshop, producendo lavori decisamente innovativi in cui l'analisi politica e sociale si esprime non solo nel contenuto, ma anche nelle modalità performative fondate sull'azione. Inoltre i confini fisici del testo, che pure può esistere come nesso comunicativo col futuro, vengono superati, e il lavoro creativo può concretizzarsi in teatro solo attraverso il confronto con la comunità, con il gruppo. *The Non-Stop Connolly Show*, un dramma in sei parti della durata di 26 ore sulla vita del sindacalista rivoluzionario James Connolly, è stato scritto in cinque anni e rappresentato a Dublino nel 1975 il giorno di Pasqua; esplora i legami tra nazionalismo repubblicano e marxismo, basandosi su soluzioni scenotecniche ispirate al teatro popolare, al melodramma, con inserti musicali di tipo brechtiano. Dal 1986 D'Arcy continua nella sua sfida all'establishment teatrale irlandese lavorando direttamente con le donne delle aree rurali intorno a Galway per aiutarle a trovare la loro voce attraverso la drammatizzazione delle proprie storie e la sperimentazione di nuove tecniche "comunitarie" che implicano anche l'uso di mezzi alternativi come la radio e Internet.

La dimensione collettiva è importante nella drammaturgia femminile. La Charabanc Theatre Company (1983-95) è stata fondata a Belfast da cinque attrici, tra cui Marie Jones (n. 1952)²⁸, che, insoddisfatte delle poche opportunità che il teatro offriva alle donne, decisero di scrivere congiuntamente e poi rappresentare i loro testi. Dopo sei mesi di accurato lavoro di ricerca e numerosi incontri per la rielaborazione del materiale, il gruppo produsse *Lay up Your Hands* (1983) sullo sciopero delle lavoratrici del lino nel 1911 a Belfast. Le prove successive, che hanno sempre seguito lo stesso percorso elaborativo, si sono incentrate sulle vicende della comunità delle donne del Nord e sullo scardinamento degli stereotipi femminili, spesso decostruiti in chiave umoristica e satirica – come *Gold in the Streets* (1986), sull'emigrazione in Inghilterra, o *The Girls in Big Picture* (1987) sulla vita nella provincia rurale degli anni sessanta –, e sono state rappresentate in tutta l'isola e all'estero. Dopo aver prodotto ventuno *plays*, il gruppo si è sciolto nel 1995 per problemi finanziari. Tuttavia la scelta di rintracciare il materiale nella storia della comunità e il successivo offrire alla comunità il risultato delle ricerche presentandolo nei centri sociali, nelle parrocchie cattoliche e protestanti delle zone rurali, appare un contributo indubbiamente straordinario alla storia del teatro irlandese.

Marie Jones ha proseguito la sua carriera scrivendo *plays* di successo diretti a un pubblico più vasto. Nel 1991 è stata tra le fondatrici della compagnia

DUBBELJoint (Dublino-Belfast), che intende «to appeal to the Nationalist working class communities and to convey their preoccupations and vitality to the rest of Ireland»²⁹, per la quale ha scritto *A Night in November* (1994): uno *one-man play* in cui è ritratto il viaggio ribelle di Kenneth McAllister, protestante di Belfast, impiegato insoddisfatto del suo matrimonio e della situazione del suo paese, che vola in America per sostenere la squadra dell'Eire qualificatasi per la fase finale dei campionati mondiali di calcio. Si tratta di una sorta di favola a lieto fine, in cui il difficile percorso di acquisizione di una coscienza critica e di rifiuto del settarismo da parte del protagonista è costruito con sapiente umorismo. *Women on the Verge of HRT* (1995) e *Women on the Verge... Get a Life* (1999) esplorano la sessualità delle donne mature che riscoprono il proprio corpo e il senso del piacere attraverso una sorta di giocosa metamorfosi regressiva che le rende capaci di riassaporare l'eroticismo nonostante il tempo che inesorabilmente trascorre. *Stones in His Pockets* (2000) interroga l'autenticità dell'idea di *Irishness* mediante una critica dell'imperialismo culturale americano, soprattutto nell'industria cinematografica, che presenta l'Irlanda in maniera insopportabilmente stereotipata annullandone ogni nuova e moderna specificità.

Il teatro di Christina Reid (n. 1942), incentrato sulle dure esperienze delle donne protestanti del Nord, è essenzialmente politico e naturalista, tuttavia l'uso di inserti musicali o cantati, i rapidi cambiamenti di tempo e spazio ricordano le atmosfere anti-illusionistiche brechtiane. *Tea in a China Cup* (1983) ritrae le condizioni di vita di tre generazioni di donne in una famiglia operaia di Belfast. Se le donne rimangono a casa in un ambiente in cui la violenza della guerra e la lotta per la sopravvivenza alla povertà sono il loro pane quotidiano, gli uomini scompaiono per servire i conflitti del mondo (le guerre mondiali, la crisi cipriota) per i quali, invece, ottengono comunque dei riconoscimenti. Per le donne l'unico ideale è la lealtà ai valori della famiglia, ai simboli di appartenenza religiosa e sociale. Possedere un servizio da tè in porcellana è segno di distinzione, marca la differenza dalle famiglie cattoliche, è emblema di rispettabilità.

Solo le giovani generazioni riescono coraggiosamente a sfuggire a questa vischiosa ragnatela di fragili segnapoli abbandonando il teatro del conflitto. *Joyriders* (1986) analizza la vita degli adolescenti di Belfast, e si apre significativamente in un teatro dove un gruppo di partecipanti a uno *youth training scheme* sta assistendo alla scena finale di *The Shadow of a Gunman* (1923) di O'Casey. Per inciso va detto che O'Casey è un'influenza palpabile nel teatro di Reid, e in genere nella produzione dei drammaturghi del Nord, per la sua decisa presa di posizione contro ogni guerra. Attraverso la rappresentazione delle diverse reazioni al *play*, Reid ci mostra gli eterogenei atteggiamenti che i giovani hanno verso i *Troubles*. Il confronto, poi, tra il background borghese delle assistenti sociali e le condizioni di povertà

e disadattamento dei ragazzi sottolinea come il conflitto sia legato anche e soprattutto a ragioni socioeconomiche. Maureen, una delle giovani protagoniste, verrà uccisa come la Minnie Powell ocaseyana mentre tenta di proteggere la persona che ama. La disperata reazione di Sarah alla morte dell'amica è sintomatica: «This is what it's like. Do you hear me? It's not romantic and it's not lovely like in stupid frigging plays»³⁰. La presenza significativa della *pièce* di O'Casey suggerisce che il presente postcoloniale non è molto diverso dal recente passato di sangue.

Per certi aspetti tematici il teatro di Anne Devlin (n. 1951) è vicino a quello di Reid. Entrambe celebrano la forza delle donne del Nord, disprezzano la mitologia eroico-guerresca che informa la propaganda politica di ambedue le fazioni e considerano vitale condire frugalmente i propri *plays* di acuto ma efficace umorismo. *Ourselves Alone* (1985) è una storia d'amore sviluppata con l'intento di affermare una presa di posizione sul piano personale e quello politico. I maschi della famiglia di Josie sono tutti coinvolti nelle attività terroristiche dell'IRA; le donne hanno un ruolo passivo o limitato al supporto. Josie che invece, ribellandosi alla "dominazione" maschile, funge spesso da corriere si innamora di Joe Conran, un inglese infiltratosi nella cellula, e rimane incinta. Il traditore viene scoperto: contano più l'amore, la libertà individuale, la possibilità di concretizzare le proprie aspirazioni, o la fedeltà alla tribù, agli ideali del nazionalismo o dell'unionismo? Il titolo, che, ironicamente, è la traduzione di Sinn Féin, gioca su questi due piani con sapiente equilibrio. Chi riuscirà a liberarsi dalle spire della Storia, della famiglia e del clan sarà Frieda, sorella di Josie, che emigrerà in Inghilterra («I'd rather be lonely than suffocate»³¹) dove forse sarà sola, ma capace di fare sacrifici unicamente per se stessa.

Con *After Easter* (1994) Devlin si libera del prevalente naturalismo che caratterizza il dramma precedente attraverso un approccio che privilegia il sogno e la memoria. La *pièce* ha una struttura frammentata, espressionisticamente incorniciata da un monologo iniziale e uno finale. *After Easter* prosegue nell'esplorazione dei meandri della psiche femminile sempre sullo sfondo del contesto nord-irlandese, presentando come paradigmatica la complessa costruzione dell'identità culturale e psicologica di Greta, una donna sensibile e fragile, figlia di un militante comunista e di una madre intransigentemente cattolica, moglie di un accademico marxista inglese, con un vissuto di abbandono e disagio culminato in una depressione profonda e forse insanabile scaturita da un faticoso terzo parto. L'impotenza, il senso d'intrappolamento emotivo e d'esilio fisico la portano a rifiutare la propria identità di donna e d'irlandese e la spingono a cercare una riconciliazione con ciò che l'ha condotta sull'orlo del suicidio. Il tormentato processo di guarigione si conclude con Greta che racconta al figlio una storia della tradizione irlandese, che adesso è però la sua «own story»³².

Marina Carr (n. 1964) è dublinese ed è considerata una delle scrittrici più all'avanguardia, soprattutto per le sue scelte linguistiche. Tra quelle che qui vengono presentate è l'unica autrice la cui produzione non sia etichettabile come militante; è inoltre la sola i cui *plays* siano stati prodotti dall'Abbey Theatre e alla quale sia stata dedicata una monografia di studi critici³³. Le sue prime prove drammatiche (*Ullaloo* e *Low in the Dark*, del 1989) sono espressionisti influenzati dal teatro di Beckett. La sua produzione recente è invece assai più originale e analizza con piglio "distruttivo" i concetti di maternità e di devozione muliebre, entrambi connotati come espressioni di paralizzante dipendenza e distorta passione. *The Mai* (1994) è una tragedia che ha come tema l'amore incondizionato e malato di una donna per il marito assente e infedele. Mai vive in una bella casa in riva a un lago in costante attesa del ritorno di Robert; la sua è una passione che la annichilisce, la annienta fino a spingerla ad annegarsi. La protagonista di *Portia Coughlan* (1996) è invece ossessionata dal ricordo della morte per annegamento del fratello gemello, una passione violenta e rabbiosa che le impedisce di esprimere amore al suo compagno e ai figli e che la porta a darsi la morte. Il *play* è scritto in dialetto, o meglio in una sorta di lingua fonetica che tutti i personaggi parlano e che crea una sorta di «aural image of tribal otherness»³⁴.

On Raftery's Hill (2000) indaga invece l'ossessione, il percorso di ricordi dolorosi (l'incesto, l'aborto, la violenza, segreti spesso confinati all'ambito familiare o sepolti nel non detto) e la necessità di liberarsene per ritrovare quell'equilibrio che porta alla consapevolezza, al recupero dell'umanità e dell'anima perdute, disperse o intrappolate nel trauma o nella negazione. L'ossessione per il potere è al centro di *Ariel* (2002), un dramma complesso d'ispirazione euripidea: il protagonista è un politico che per raggiungere i suoi obiettivi e concretizzare i suoi sogni di "conquistatore" non esita a sacrificare Ariel, la figlia sedicenne, uccidendola. Qui i tre pilastri della vecchia Irlanda – patria, Chiesa e famiglia – vengono presentati come istituzioni ormai putrefatte, espressioni di una società nella quale più nulla ha significato. Come sostiene Murray, «myth rather than politics shapes [Carr's] narrative»³⁵. Il mito greco è infatti l'influenza più evidente nella sua produzione, in cui è costantemente presente il tema dell'inevitabilità della tragedia e vengono rappresentati personaggi femminili incapaci di dominare le proprie passioni e di immaginare una possibile redenzione alla fine del loro lungo cammino attraverso l'oscurità.

Anche Gina Moxley (n. 1957), attrice teatrale e cinematografica nata a Cork, esplora i pericolosi "territori" tematici della famiglia e della violenza domestica e culturale: *Danti-Dan* (1995) è un'attenta e acuta indagine della sessualità adolescenziale sullo sfondo della claustrofobica Irlanda rurale degli anni settanta, nonché una critica graffiante all'influenza nefasta del modello televisivo americano proposto alle giovani generazioni. Nel *play*,

cupamente umoristico e interessante anche per l'uso di un linguaggio crudo, carnevalesco e imbarazzante, sono le spietate protagoniste femminili a infliggere violenza (fisica e verbale) al maschio, che viene rappresentato come immaturo e innocente. *Doghhouse* (1997), ambientato in una Cork tetra e angosciata, tratta della violenza maschile sulle donne e i bambini, e attacca il mito della famiglia irlandese ideale attraverso la rappresentazione di un padre che ama il suo cane più dei suoi figli.

Più legata a un contesto alternativo è la produzione di Emma Donoghue (n. 1969), storica della cultura e apprezzata scrittrice di narrativa, ma anche autrice di due *pièces* di successo allestite da Glasshouse Productions (1991-96) di Dublino, una compagnia di teatro femminista. Entrambe incentrate sullo studio dell'identità lesbica, sono sensibili indagini della questione identitaria, autentiche sfide alla rappresentazione convenzionale della soggettività femminile. *I Know My Own Heart* (1993) è basata su un'attenta lettura dei diari di Anne Lister (1791-1840) e propone la drammatizzazione della sua passione per le donne, presentando il conflitto tra la determinazione della protagonista a vivere liberamente e consapevolmente la sua sessualità e i rigidi codici morali dell'epoca *regency*. Anche *Ladies and Gentlemen* (1996) è tratta da uno studio accurato di persone e vicende reali: le protagoniste sono Annie Hindle «male impersonator»³⁶, e Anne Ryan, sua aiutante, che alla fine dell'Ottocento fuggirono insieme riuscendo a sposarsi. Attraverso l'uso costante e simbolico del *cross-dressing* Donoghue decostruisce la nozione d'identità di genere scardinandone ogni possibile stereotipo: paradossalmente, travestendosi da uomo Annie diviene sempre più sicura della propria femminilità.

La marginalizzazione sofferta in Irlanda dalle donne nell'ambito del teatro fino agli anni novanta si è ormai mutata in una presenza forte e significativa. Le ragioni di questo lungo esilio sono soprattutto legate al fatto che la loro drammaturgia si è misurata con «areas of experience which have been silenced and negated by official politics and culture»³⁷, e ha presentato l'esperienza femminile come centrale e lontana da ogni stereotipo. Pesantemente hanno anche inciso la difficoltà di inserirsi negli spazi pubblici che il teatro occupa, la loro assenza nell'Arts Council, nelle direzioni dell'Abbey, del Gate e del Lyric, e la mancanza di possibilità nell'ambito della regia. Inoltre la diffusa tendenza allo sperimentalismo, nella forma e nelle modalità creative, e la congenita diffidenza dell'editoria irlandese nei confronti della scrittura femminile hanno sempre costituito un concreto ostacolo al loro successo. Però, come osserva Anne Fogarty, la scrittura delle donne è ormai

integral to the cultural history of Ireland [...] for, above all, their writing is compelling because of its desire to interrogate notions of identity, whether it be in the realm of the sexual, the national, the local, the political, or the familial³⁸.

Da icone le donne sono diventate creatrici d'icone, e negli ultimi vent'anni hanno contribuito a riscrivere la storia del teatro irlandese inventandosi un palcoscenico tutto "per sé".

4.4

Verso nuovi orizzonti

Gli ultimi trent'anni del secolo scorso sono densi di avvenimenti e cambiamenti che hanno influenzato in maniera decisa anche la produzione letteraria. Negli anni settanta la Repubblica attraversa una rapida trasformazione, e la società subisce una modernizzazione dovuta a una crescita concreta dell'industria e a una conseguente massiccia urbanizzazione. Nel 1979 Dublino ospita ormai un terzo della popolazione del paese e anche la struttura sociale si modifica pesantemente. La famiglia, costituzionalmente considerata il baluardo dell'irlandesità, in questo periodo di rapidi mutamenti economici e sociali si adatta agli schemi degli altri paesi industrializzati diventando sempre più spesso una *nuclear family* e aderisce in maniera massiccia agli ideali del consumismo. L'ingresso del paese nella Comunità europea nel 1973 non ha fatto altro che accelerare questi processi, senza però stimolare una maggiore apertura. Non è più possibile, quindi, per gli scrittori irlandesi celebrare l'Irlanda *naïve* e quasi edenica dei decenni passati. L'ingerenza ancora pesantissima della Chiesa cattolica e il conservatorismo imperante nella politica hanno provocato negli scrittori un atteggiamento di smarrimento al quale reagiscono criticando la società repressiva, gerarchica e atrofica della nuova Irlanda, e sperimentando nuovi temi e tecniche teatrali. Prevalgono l'indagine metafisica della religione, la timida esplorazione di temi riguardanti la sessualità, l'impegno politico e la questione del conflitto nel Nord³⁹.

Gli anni ottanta sono caratterizzati dall'incertezza politica – come si è visto la situazione nel Nord s'aggrava – e dalla crisi economica. La cultura, tuttavia, beneficia di aperture e finanziamenti. Nel 1981 vengono creati l'Irish Theatre Archives e l'Irish Film Board, per incoraggiare l'industria cinematografica irlandese, nel 1982 viene fondata l'Aosdána e nel 1984 la School of Drama and Theatre Studies al Trinity College di Dublino. L'Arts Council promuove la creazione di centri culturali in tutto il paese. La produzione drammatica del decennio è improntata all'autoanalisi, alla riflessione sulla crisi politica in atto e sulle sue conseguenze sulla cultura e la società irlandesi. Scriveva, infatti, Seamus Deane nel 1985 che la crisi centrale dell'isola aveva raggiunto «such an advanced stage that it would be irresponsible to avoid the opportunity to provide a sense or vision of the

island's cultural integrity which would operate as a base for an enduring and enriching settlement»⁴⁰.

Come si è detto, gli anni novanta sono dominati dalla presenza catartica di Mary Robinson. Il discorso con il quale ha inaugurato il suo mandato contiene delle affermazioni sintomatiche: Robinson spera che la sua presidenza possa essere simbolo di una «Fifth Province – a place within each of us, that place that is open to the other – this reconciling and healing fifth province», una posizione di certo influenzata dalle istanze proposte da Field Day, ed esprime poi il desiderio che Áras an Uachtaráin, la residenza presidenziale, possa essere «a place where people can tell *diverse* stories – in the knowledge that there is someone there to listen. I want this presidency to promote the telling of stories – stories of celebration through the arts and stories of conscience and social justice»⁴¹. La questione al centro del dibattito culturale all'inizio del terzo millennio è dunque quella dell'identità, o meglio di quella nuova identità scoperta nell'ultimo decennio del Novecento che va modellata, compresa, messa in relazione col passato, con le altre realtà culturali, con la nuova economia e il ruolo dell'Irlanda nel contesto di una sempre più diffusa globalizzazione. Nel teatro si registra una marcata attenzione alle altre tradizioni letterarie, che si esprime attraverso un sostanzioso *corpus* di traduzioni e adattamenti (Friel, Kilroy, McGuinness, Heaney) grazie al quale vengono assorbiti stimoli che permettono di approfondire la ricerca d'identità, sconfinando in ambiti tematici ben più audaci di quelli fino ad allora esplorati. Maggiore è pure lo sperimentalismo nelle forme drammatiche e a livello linguistico.

Una delle caratteristiche del teatro irlandese contemporaneo è quella di basare la sua vitalità su una capillare rete di compagnie teatrali professionali e amatoriali diffuse a Nord e a Sud del confine. Nel 1998 lo Stato ha stanziato ben 8 milioni di sterline per il teatro, sovvenzionando oltre 40 compagnie sparse in tutta la Repubblica. Lo stesso è accaduto al Nord attraverso l'Arts Council of Northern Ireland (1962). Si è detto delle compagnie di teatro delle donne. Tra le numerose altre la più antica è la Druid (Galway 1975), la prima compagnia professionistica non dublinese, diretta da Garry Hynes (n. 1953), alla quale si deve molto per la diffusione della cultura nell'Ovest dell'Irlanda, che alla rappresentazione di classici affianca nuove produzioni sempre di ottima qualità e di grande successo. Passion Machine (Dublino 1984) è coordinata dal drammaturgo Paul Mercier (n. 1958) e si prefigge come scopo la creazione e la diffusione di «a wholly indigenous populist theatre that depicts, challenges and celebrates the contemporary Irish experience»⁴². Rough Magic (Dublino 1984) ha inizialmente proposto opere del repertorio internazionale, adesso commissiona nuovi *plays* a giovani autori irlandesi. Ha invece sede a Waterford la Red Kettle Theatre Company (1985), gruppo collettivo composto da scrittori,

scenografi, registi, musicisti, che privilegia il lavoro di tournée e ha anche una compagnia di teatro per bambini. Macnas (Galway 1988) è impegnata contro l'emarginazione sociale e propone interventi teatrali di stile carnevalesco, con maschere, pupazzi giganti, preferendo un approccio visivo e fisico al teatro. Legata al territorio è Corcadorca (Cork 1991) che finora ha prodotto più di trenta spettacoli, rappresentati in teatro e altri luoghi non canonici di Cork, firmati da artisti locali fra i quali Cónal Creedon (n. 1961), romanziere di valore, autore di *The Trial of Jesus* (2000), sulla passione di Cristo dal suo ingresso in Gerusalemme fino alla morte sul Calvario, una sorta di *pageant* itinerante di straordinaria suggestione. La compagnia Barabbas (Dublino 1993) segue la tradizione della commedia dell'arte, propone performance clownesche e privilegia il teatro non verbale, mietendo successi in tutto il mondo.

In Irlanda del Nord le due compagnie più importanti hanno sede a Belfast: Tinderbox (1988) produce nuovi *plays* di autori irlandesi, prediligendo quelli che trattano il problema dei *Troubles*; il gruppo Kabosh (1994) si concentra su *happenings* visivi che implicano un uso artistico del corpo. Il decentramento culturale ha dato nuova linfa al teatro dell'isola: a partire dagli anni ottanta «regional difference would be inscribed on the institutional structure of the Irish theatre»⁴³.

Sempre più frequentemente nell'ultimo ventennio molti drammaturghi irlandesi hanno scelto i teatri londinesi per i loro debutti, e ciò non tanto per una questione remunerativa – anche se le differenze in questo ambito sono sensibili – quanto per l'eco mediale, la possibilità di avere un immediato riscontro nella stampa specializzata, e per il collegamento con New York e i palcoscenici d'America che tale scelta naturalmente implica⁴⁴. In una sorta di «transnational diaspora»⁴⁵ alla geografia del teatro irlandese si sono aggiunti quindi il National Theatre, il Royal Court, il Cottesloe e il piccolo Bush Theatre, che ogni stagione ospitano o producono *plays* di autori irlandesi. La dimensione internazionale si amplifica se teniamo conto che alla fine del secolo trentadue delle compagnie finanziate dallo Stato avevano effettuato tournée in Europa e oltreoceano. L'Irlanda si pone dunque come esempio emblematico di postmodernità «where the local has global significance, and where relations between margins and centres are in constant flux»⁴⁶, e dove la tradizione si incontra armoniosamente con la novità.

Tra i drammaturghi più audaci, che rifiutano la supremazia del testo sulla sua performatività, di certo Tom Mac Intyre (n. 1931) è colui che maggiormente ha sperimentato, abbattendo le barriere tra i generi, privilegiando il rituale della rappresentazione e ponendo l'accento sulla voce, la gestualità e il movimento. Il suo adattamento teatrale (1983) del poema *The Great Hunger* di Patrick Kavanagh (1904-1967) è la sua opera più conosciuta: il trattamento è un misto di naturalismo e surrealismo in cui l'atto-

re protagonista opera un *tour de force* mimico e vocale di grande effetto. *The Bearded Lady* (1984) mette in scena la relazione tra Stella, Vanessa e un Jonathan Swift mentalmente instabile, lacerato tra l'apollineo e il dionisiaco, che muta identità trasformandosi in un cavallo. Le fatiche più recenti di Mac Intyre esplorano in maniera assai irriverente i tabù sessuali, come per esempio accade in *Good Evening, Mr. Collins* (1995) in cui l'eroe nazionale viene rappresentato come un uomo ossessionato dal sesso e insicuro della sua identità.

Il tema principale del teatro di Thomas Kilroy (n. 1934) è l'analisi dei conflitti interiori dell'individuo, conflitti legati alla Storia, alle condizioni sociali o più in generale all'identità. Allo stesso tempo la riflessione di Kilroy è anche sull'essenza del teatro. *The O'Neill* (1969) è *play* storico in cui viene sottolineata la dimensione europea del personaggio Hugh O'Neill, uomo senza certezze, lacerato tra le sue origini gaeliche e la sua educazione inglese. *The Death and Resurrection of Mr. Roche* (1969) affronta il tema dell'omosessualità e del fallimento. Kelly, impiegato, scapolo ormai maturo d'origine campagnola, invita degli amici a casa per bere in loro compagnia; tutti condividono una solitudine che s'accompagna a un vuoto spirituale e culturale, nonché difficoltà finanziarie mai ammesse ma sempre presenti. La loro comune insoddisfazione esplode all'arrivo di Mr. Roche, omosessuale ebreo di mezza età, che viene rinchiuso in un claustrofobico scantinato e apparentemente muore; ma Roche ritorna improvvisamente in vita, costringe gli altri ad ammettere di aver avuto contatti sessuali con lui e li accusa di essere dei morti viventi, di non avere il coraggio di esprimere i loro reali desideri e di aver completamente fallito nelle loro vite: la disperazione, l'infelicità non si risolvono sopprimendo la verità.

In *Tea, Sex and Shakespeare* (1976) Kilroy usa tecniche surrealiste (mimo, intermezzi musicali, inserti intertestuali) per rappresentare uno scrittore in preda a un blocco creativo che tenta di scrivere la propria vita immaginandosi un nuovo Otello. Qui il mito shakespeariano aiuta il protagonista a ritrovare la propria identità artistica e di uomo e a vincere la sua battaglia contro il nulla. Il mistico cattolico Matt Talbot è il protagonista di *Talbot's Box*, rappresentato al Peacock nel 1979. Benché tormentato da una pletora di personaggi, Talbot riesce a mantenere quella sua integrità di asceta alcolista pentito e continuamente penitente che ne farà un martire rispettato e venerato dal popolo cattolico. Kilroy però pare sostenere che non v'è molta differenza tra il comportamento di Talbot folle bevitore e quello dell'asceta flagellante, entrambi distruttivi. Il *play* è decisamente innovativo e originale per quanto riguarda la messinscena, che sfida le convenzioni del realismo presentando all'inizio del dramma la resurrezione di Talbot, il quale poi racconta la propria storia. Kilroy mette inoltre al centro del palcoscenico una grande scatola che ha al contempo funzione di

chiesa e di obitorio, propone quattro personaggi senza nome che cambiano continuamente costumi e mutano identità, e una statua della Vergine che prende vita all'improvviso lamentandosi della lunghezza della *pièce*. Allo stesso modo *Double Cross* gioca felicemente con la dualità, il doppio, la scissione della personalità, ed è tematicamente incentrata sulla questione spinosa della neutralità dell'Irlanda nella seconda guerra mondiale e sul concetto di tradimento. Protagonisti sono gli irlandesi Brendan Bracken, ministro dell'Informazione con Churchill, e William Joyce, voce della propaganda del Terzo Reich, che nascosero la loro nazionalità per raggiungere la realizzazione professionale. Il doppio gioco del titolo si riferisce, più ampiamente, anche all'intento dell'autore «to dramatize the deformities of nationalism»⁴⁷.

Il gioco dei ruoli e dell'identità è al centro anche di *The Madame MacAdam Travelling Theatre*. La compagnia del titolo è composta da attori inglesi e si trova in tournée in Irlanda nel periodo dell'*emergency*, bloccata dalle circostanze belliche in un piccolo paese di provincia. Gli abitanti diventano anch'essi attori e mettono in scena la loro esistenza che diviene rappresentazione, teatro senza tempo che è illusione ma anche salvezza, «the frail salvation of the final curtain»⁴⁸. *The Secret Fall of Constance Wilde* (1997) mette in scena la storia personale di Constance Holland-Lloyd, moglie di Oscar Wilde, e presenta le complesse vicende della coppia e di Alfred Douglas, basandosi su fatti e speculazioni sulle vite dei protagonisti, ma si sofferma sulla «caduta» segreta e privata di Constance in opposizione a quella pubblica di Oscar: la storia ci dice che cadde dalle scale procurandosi ferite dolorosissime e permanenti, ma nel *play* la donna confessa al marito di aver avuto un rapporto incestuoso con il padre. Constance appare una donna spossata dal suo silenzio, stanca di portare la maschera di moglie ideale, e in punto di morte scrive una lettera ai figli – che sulla scena sono rappresentati da pupazzi – in cui giustifica il comportamento immorale del padre. Il *play* è l'analisi di un rapporto d'amore straordinariamente “moderno”, una riflessione sull'opposizione tra realtà e performance – all'inizio del dramma i protagonisti si preparano a ridar vita a scene del loro passato – e tocca alcuni dei temi da Kilroy prediletti come la sessualità, il tradimento e la lealtà, la doppia identità, con la certezza postmoderna delle infinite possibilità che l'illusorietà del teatro può offrire.

Tom (Thomas Bernard) Murphy è nato nel 1935 a Tuam, nella contea di Galway. Ha studiato presso i Christian Brothers e ha poi frequentato l'istituto tecnico. Dal 1957 al 1962 ha insegnato lavorazione dei metalli alla Mountbellew Vocational School, interessandosi al contempo di teatro e recitando in gruppi amatoriali. Risalgono a questo periodo le sue prime prove drammatiche. *On the Outside*, scritta nel 1959 insieme all'amico Noel O'Donoghue, ha come protagonisti due giovani che, all'esterno di una sa-

la da ballo, unica alternativa alla grigia vita di paese, esprimono la loro rabbia per essere tagliati fuori dalla realtà giocosa dell'interno per mancanza di denaro. Il sentimento prevalente è quello di frustrazione per l'esclusione sociale e di un'umiliante attesa di qualcosa di diverso e nuovo in una vita meschina e vuota. Il *companion piece* *On the Inside* (1974), invece, parla delle tensioni che i personaggi provano all'interno della sala, dove ancora prevalgono l'infelicità e la paralisi. Il messaggio di Murphy è forse che il benessere e la serenità vadano ricercati soprattutto dentro se stessi.

A Whistle in the Dark (1960) e *A Crucial Week in the Life of a Grocer's Assistant* (1969), originariamente intitolato *The Foleen* (1961), prendono spunto dal problema dell'emigrazione per parlare della vita amara e frustrante nell'Irlanda della metà del secolo scorso. Il primo *play* mostra lo stereotipo dell'emigrato irlandese in Inghilterra, brutale e traditore. In scena si consuma la tragedia dei Carney, una famiglia operaia che da Mayo si è trasferita a Coventry dove vive provando un forte senso d'inferiorità sociale e razziale e cercando disperatamente il riscatto. Emerge più degli altri il personaggio di Michael, il fratello maggiore, che ha deciso di rifiutare l'antico modello tribale, rappresentato dai suoi brutali fratelli e dal padre violento, sposandosi con una donna inglese e cercando di costruirsi un'esistenza nuova in cui i valori tradizionali del clan familiare e dell'orgoglio nazionale vengono sostituiti da un sano individualismo e dal desiderio di miglioramento della propria condizione sociale. Ma l'epilogo è agghiacciante: nel tentativo di eliminare il padre, Michael uccide per errore il fratello minore Des, «killing his own future»⁴⁹. Anche in *A Crucial Week in the Life of a Grocer's Assistant* il nucleo tematico è il dilemma della scelta fra la libertà individuale e la lealtà ai valori della comunità di appartenenza. Il protagonista, John Joe, è combattuto tra il desiderio di lasciare l'Irlanda e la madre oppressiva che gli impedisce di essere libero e la paura di non riuscire a sentirsi parte della società che lo accoglierà; il *play* si conclude con John che sulla soglia di casa sfoga la sua incertezza rivelando i segreti della sua famiglia e di tutto il paese, uno sfogo che però non lo porta a risolvere il suo problema ma lo lascia come all'inizio, nell'incapacità di prendere una decisione definitiva. Nella *pièce* si fondono espressionismo e naturalismo, ed emerge prepotente un uso ferocemente parodico delle convenzioni del realismo tipiche del *peasant drama* in auge nell'Irlanda asfittica dell'epoca.

I due *plays* vennero rifiutati dall'Abbey per la loro cruda rappresentazione del difficile adattamento al nuovo ordine sociale. In seguito a queste delusioni nel 1962 Murphy emigra a Londra, dove vive lavorando per la BBC. In questo periodo scrive *Famine* (1968), rappresentata al Peacock, in cui vengono esplorati le conseguenze della Grande Carestia del 1845-49 e l'esilio come forma di genocidio culturale. Nel 1970 è tornato in Irlanda, e dal 1971 al 1973 ha lavorato per l'International Committee for English in the

Liturgy. Nel 1972 ha ricevuto l'Irish Academy of Letters Award; dal 1972 al 1983 ha fatto parte del consiglio direttivo dell'Abbey. Dal 1983 al 1985 ha collaborato con il Druid Theatre di Galway. È membro dell'Aosdána. Murphy ha adattato per il palcoscenico *The Informer* (1981), l'omonimo romanzo di Liam O'Flaherty, e *The Vicar of Wakefield* di Oliver Goldsmith (*She Stoops to Folly*, 1996).

Il teatro di Murphy ha come temi principali la mancanza di comunicazione, l'emigrazione, l'esilio, l'esplorazione dei legami familiari, che si uniscono alla critica della società irlandese dominata da una classe politica ferma su posizioni veteronazionaliste, insensibile a ogni istanza di rinnovamento, e da una Chiesa ottusa, un'istituzione fondata sulla negazione e la crudeltà, che punisce severamente chi trasgredisce le sue regole ponendolo ai margini della società e che, con la complicità delle istituzioni laiche e dello Stato, s'insinua pesantemente nel tessuto sociale. Le sue *pièces* si concentrano più sull'interiorità dei personaggi che sulle vicende narrate, i suoi protagonisti tendono più a raccontare se stessi che a partecipare agli eventi. Il teatro di Murphy, poi, è estremamente *word-conscious*; le parole vengono usate come in una partitura musicale, eppure i suoi personaggi sembrano non essere capaci di appropriarsene, e difficilmente riescono a comunicare.

Tra i drammi pubblicati e rappresentati con successo dopo il suo ritorno in patria si devono ricordare almeno *The Morning after Optimism* (1971), una fantasia surreale sulla morte delle illusioni e le false speranze che indeboliscono la nostra capacità di venire a patti con la realtà; *The Sanctuary Lamp* (1975), un *play* "antireligioso" in cui Murphy riesamina il cattolicesimo istituzionale della Chiesa d'Irlanda, rifiutandone il tradizionale atteggiamento ipocrita e pseudoconsolatorio; *The Blue Macushla* (1980), in cui vengono indagate le manifestazioni del nazionalismo contemporaneo; *Conversations on a Homecoming* (1985), ambientato in un pub di Galway e incentrato sulle reazioni suscitate dal ritorno in patria di Michael, che ha vissuto per dieci anni in America dove ha tentato la fortuna come attore, e sulla ridefinizione della personalità del protagonista dopo una esperienza di libertà e lontananza dalla madrepatria; *The Gigli Concert* (1983), atto d'accusa contro la borghesia che non accetta nuovi orizzonti creativi e continua a crogiolarsi nel ricordo del suo glorioso passato. Tutte opere che propongono un'analisi della forza risanatrice dello spirito umano di fronte alle pesanti difficoltà dell'esistenza, al dolore, alla malattia e alla morte. A queste si aggiungono *Bailegangaire* (1985), in cui Mommo, la protagonista, un'anziana donna inferma a letto che incarna l'Irlanda mitica del passato, racconta alle nipoti, che invece rappresentano la meschina realtà contemporanea, come la città del titolo (che in irlandese significa "città senza sorriso") ebbe il suo nome, e *Too Late for Logic* (1990), una commedia in cui so-

no ancora una volta esplorate la complessità e la violenza – più o meno evidente e palpabile – dei legami all'interno dei nuclei familiari, popolati da padri assenti e madri dure e crudeli, fratelli spregevoli e sorelle scellerate.

Nel 1994 Murphy ha pubblicato un romanzo, *The Seduction of Morality*, incentrato sul racconto di un'Irlanda in bilico tra passato e futuro, che propone un'alternativa al crollo delle mitologie e dei simboli della tradizione e dei suoi feticci nei personaggi femminili tutti in cerca di una trasformazione che diventa emblematica del cambiamento dell'Irlanda stessa; dal romanzo Murphy ha tratto un *play* intitolato *The Wake* (1998), in cui ancor più accentuata è la rappresentazione delle disfunzionalità della famiglia per l'obliterazione della parte finale del romanzo in cui Vera, la protagonista, diviene simbolo di un futuro diverso e migliore.

The Home (2000), andato in scena all'Abbey Theatre, analizza la forza corruttrice del nuovo benessere sociale. Ambientato negli anni cinquanta, il dramma – come *Conversations on a Homecoming* – si focalizza sul ritorno in Irlanda di un giovane emigrato che intende acquistare la casa dei suoi sogni; ma la parola «home» ha qui un significato ben più ampio, quello della ricerca di una patria cui appartenere: tema centrale è dunque il senso di *displacement*, di dislocazione, che rende infelice chi non riesce a sentirsi parte integrante né della madrepatria né del paese straniero in cui è ospite.

Le due più recenti fatiche di Murphy si allontanano dalla strutturazione classicamente «aristotelica» del suo teatro. *The Drunkard* (2003), presentato al Galway Arts Festival, è la riscrittura di un melodramma di William Henry Smith. La storia è fin troppo banale – Edward Kilcullen, un giovane bello e onesto, cade nel baratro dell'alcolismo e viene salvato dalla sua virtuosa sposa che lotta con orgoglio contro l'avvocato McGinty, bramoso di prender possesso delle ricchezze del giovane e della donna –, ma il piglio parodico, l'uso di musiche e canzonette, il linguaggio dal gustoso sapore ottocentesco e un'ambientazione contemporanea rendono l'operazione godibilissima e pregevolmente postmoderna. *The Alice Trilogy* (2005) ha debuttato al Royal Court di Londra, raccogliendo grandi consensi. Si tratta di tre *pièces* distinte che colgono la protagonista in tre difficili, tragici momenti della sua esistenza: a 25 anni, intrappolata in un rapporto stanco, noioso e convenzionale, schiava dell'alcol e degli antidepressivi; a 40, quando incontra una vecchia fiamma di gioventù e fantastica di sfuggire alla routine di moglie e madre; a 50, sconvolta e disperata, nel caffè di un aeroporto insieme al marito mentre attende l'arrivo della salma del figlio. La frammentazione del ritratto di Alice nulla toglie all'unitarietà tematica del testo e alla sua potenza.

Insieme a Friel, Murphy è ormai considerato un nume del teatro irlandese contemporaneo. Ne è testimonianza la stagione che l'Abbey Theatre gli ha dedicato nel 2001, mettendo in scena sei suoi *plays* e organizzando un

convegno sulla sua opera per celebrare la grandezza della sua produzione drammatica e quarant'anni di straordinaria vitalità creativa.

Buncrana è una cittadina dell'Irlanda del Nord la cui storia è stata tormentata dall'esperienza di frontiera e di emarginazione. Pur facendo parte del Donegal, Buncrana è collocata in una posizione geografica tale che si trova a essere isolata sia dal corpo stesso della contea sia dalla Repubblica. Inoltre, il confine ufficiale che separa l'Eire dal Nord dista solo quattordici miglia. Frank McGuinness (n. 1953), ancor prima di esser un drammaturgo irlandese, è cittadino di Buncrana, e per questo motivo crede che la collocazione in prossimità del Border, luogo che lo ha visto nascere e crescere – in una famiglia operaia di tradizione cattolico-nazionalista –, gli abbia trasmesso una particolare consapevolezza della diversità⁹⁰. La presa di coscienza dell'esistenza di una separazione percepita innanzitutto a livello geografico costituisce per McGuinness un punto di partenza essenziale per tentare di sanare quelle ferite, principalmente di natura politico-religiosa, ma anche economica, che da diversi secoli hanno caratterizzato la storia dell'isola, e per cominciare a parlare di unità nazionale. Sono quindi i temi che ruotano attorno alla divisione, alla pluralità, alla diversità e all'«otherness» a esercitare su McGuinness una forte attrazione.

The Factory Girls (1982), il suo primo *play*, d'impianto naturalista, ha come protagoniste cinque operaie del Donegal che, conseguentemente alla minaccia di licenziamento, decidono di tener testa al sindacato e ai padroni occupando la fabbrica di camicie in cui lavorano. Le donne perderanno la battaglia, ma prenderanno coscienza di ciò che governa in realtà le loro vite (il potere economico, le divisioni sociali) e scopriranno tra loro un forte legame di solidarietà. Tra il 1984 e il 1985 la compagnia TEAM, specializzata in rappresentazioni nell'ambito delle scuole superiori, ha commissionato a McGuinness tre *plays* – *Borderlands*, *Gatherers*, *The Bread Man* – assai sperimentali nella loro struttura, che trattano di tensioni sociali, politiche e religiose, e illustrano nel contempo i complessi stati psicologici provocati dallo scoppio del conflitto nord-irlandese.

Ma il lavoro che ha lanciato McGuinness a livello internazionale è senza dubbio *Observe the Sons of Ulster Marching towards the Somme* (1985). Rappresentato al Peacock e successivamente allo Hampstead Theatre di Londra, studia le radici storiche della secolare ostilità degli unionisti nei confronti della riunificazione dell'isola da un punto di vista repubblicano e cattolico. Pur evocando le vicende della battaglia della Somme nel 1916, il dramma è soprattutto uno studio dell'identità nazionale ma anche di genere. McGuinness immagina ed esplora l'esperienza di otto volontari protestanti che, dopo essersi arruolati con convinzione e aver stretto un rapporto di solidarietà e amicizia, moriranno nella battaglia. Solo uno, Kenneth Pyper, un vulnerabile omosessuale dal temperamento artistico, sopravvive,

ma la sua sarà una condizione di morte-in-vita, poiché sarà ossessionato dal doloroso ricordo degli amici caduti e dai fantasmi della tradizione politica e religiosa della sua fazione. Il protagonista diviene così simbolo dell'angoscia e del disagio politico ed esistenziale dell'Irlanda del Nord.

In *Carthaginians* (1988) McGuinness interroga nuovamente l'utopia di un'integra identità nazionale e sessuale – e lo fa sempre attraverso la performance di un personaggio omosessuale – ma qui, anziché la violenza e la morte, imposte o cercate, considera le ferite che la violenza subita involontariamente lascia dentro chi è sopravvissuto alle vicende del *Bloody Sunday*. I protagonisti appartengono alla comunità cattolica e sono riuniti in un cimitero, quasi a voler espiare il fatto di essere sopravvissuti alla carneficina, e tengono una sorta di veglia nel tentativo di alleviare il dolore per la scomparsa dei propri cari. Il cimitero rappresenta il luogo della loro redenzione. Dido, «Queen» di Derry, che richiama la Didone cartaginese, ha la capacità di aiutare gli altri ad accettare la loro nuova esistenza, a resistere alla crudeltà della società divisa dell'Irlanda del Nord superando il dolore provocato dalla disillusione degli ideali politici o dalla perdita degli affetti. Il *play* è intenso ma, grazie a soluzioni drammaturgiche non naturaliste, è popolato d'intermezzi parodici e da una caratterizzazione spesso comica dei personaggi.

Someone Who'll Watch over Me (1992) è il dramma di McGuinness che finora ha riscosso il maggior successo a Londra e Broadway, dove è stato rappresentato per tre mesi al Booth Theatre. Esso è ispirato a un avvenimento di cronaca: la cattura e la prigionia di tre giornalisti da parte di un gruppo di fondamentalisti islamici nel 1985 a Beirut. Chiusi e incatenati in una cella, un inglese, un irlandese e un americano vivono la loro reclusione nel terrore della morte in attesa della loro liberazione. La situazione beckettiana viene qui sfruttata per esplorare il rapporto fra Irlanda e Inghilterra e le tensioni che hanno provocato il conflitto tra i due paesi. Il messaggio è quello di un rifiuto del degrado cui il conflitto porta e la necessità di rimanere legati alla propria identità e cultura.

Il confronto tra culture è al centro di *Mutabilitie* (1997), dramma in cinque atti, d'ispirazione elisabettiana, ambientato nell'Irlanda del Seicento che propone l'incontro immaginario tra Edmund Spenser, William Shakespeare e una *file*, una poetessa-bardo irlandese. I tre poeti danno voce a tre diverse prospettive sul difficile rapporto fra Irlanda e Inghilterra. La commistione fra storia e invenzione permette al drammaturgo di Bunrana non soltanto di rivisitare in chiave simbolica la relazione tra cultura inglese e gaelica, ma anche di riconoscere il debito che oggi si deve a entrambe le tradizioni.

Nelle parole di McGuinness *The Bird Sanctuary* (1993) e *Dolly's West Kitchen* (1999) «centre around rituals and the need to disrupt ritual [...]

these plays are about change»⁵¹. E infatti si tratta di drammi in cui esperienza storica e vicende individuali si intersecano. *The Bird Sanctuary* è una *comedy of manners* in cui viene messa in scena una complessa rete di rapporti d'amore e odio in una famiglia borghese con tutti i suoi riti repressivi e distorti. *Dolly's West Kitchen* è ambientata tra il 1943 e il 1945 a Bunrana. La vita dei West, con i suoi numerosi conflitti emotivi e tabù, si trasforma a contatto con le truppe alleate giunte a Derry, poco oltre il confine. La *pièce* denuncia la neutralità politica dell'Irlanda durante la seconda guerra mondiale, e indica quell'isolamento come la causa scatenante delle «incomprensioni tra le due anime dell'isola, quella cattolica e quella protestante»⁵².

Gates of Gold (2002) è invece un tributo all'opera e alla carriera di Edwards e Mac Liammóir, i fondatori del Gate Theatre, ed esplora le dinamiche della loro tempestosa relazione sentimentale negli ultimi anni della loro vita. Il *play* «has partly to do with the private journey towards death and partly [with the] explorations of the glorious confusions of gender»⁵³, ma è soprattutto un dramma sulla misteriosa ed eterna magia del teatro. L'ultima fatica di McGuinness è *Speaking like Magpies* (2005), dramma commissionatogli dallo Swan Theatre per celebrare i 400 anni della Gunpowder Plot, una complessa *pièce* in quindici scene in cui si mescolano dialogo naturalista e arte del mimo, gli stilemi dei *morality plays* e quelli dei *masques*, e che si concentra soprattutto sulla contrapposizione protestantesimo-cattolicesimo, lasciando sullo sfondo l'analisi di cause ed effetti della congiura. McGuinness, che è anche poeta e critico e insegna letteratura inglese all'University College di Dublino, a partire dal 1987 ha anche prodotto adattamenti e traduzioni da Ibsen, Čechov, García Lorca, Brecht, Valle-Inclán e Sofocle, che molto hanno contribuito alla sua maturazione di drammaturgo originale e provocatorio.

Sebastian Barry (n. 1955) è scrittore prolifico ed eclettico. Ha iniziato la sua carriera come romanziere e poeta, dedicandosi anche al teatro a partire dalla fine degli anni ottanta, collaborando con il Peacock e poi con l'Abbey. La produzione drammatica di Barry interroga costantemente la nozione di *Irishness* e la storia dell'isola, ed è ispirata al passato della sua famiglia. Un altro tratto caratterizzante è la poeticità del suo linguaggio, spesso arditamente in bilico tra realismo e astrazione. I suoi *plays*, in cui l'azione ha un valore relativo, si concentrano costantemente sulle conseguenze delle scelte individuali che pongono i protagonisti – spesso personaggi anomali – in contrasto con la morale comune, con l'ideologia dominante. *Boss Grady's Boys* (1988) racconta la storia di due fratelli che vivono isolati in una fattoria del Kerry, apparentemente felici ma profondamente oppressi dalla loro solitudine; utilizzando le convenzioni del realismo dei *peasant plays*, Barry ne sovverte gli stereotipi, rivelandone la mendacità e la pericolosità.

The Steward of Christendom (1995), grande successo di pubblico e di critica, presenta James Dunne, il capo della polizia di Dublino, ormai in pensione, vittima del sistema che ha fedelmente servito e rinchiuso in manicomio, che ripensa alla perdita della moglie e del figlio durante la prima guerra mondiale. Il *play* ritrae l'Irlanda lacerata dal passaggio da uno stato di stabilità e ordine a una situazione di confusione e disordine. Il mondo privato di Dunne – la *pièce* è ambientata nel 1932 – «parallels that of the audience in the 1990s, a place of discontinuities and broken traditions, where even the linearity of the past and present cannot be assumed»⁵⁴.

Hinterland (2002) è interessante perché trae ispirazione dalle vicende di Charles Haughey: primo ministro della Repubblica a varie riprese negli anni ottanta, e adesso tristemente in declino per le ombre che sembrano sul suo operato. Essa è strutturata come un dramma domestico: Johnny Silvester è a casa in attesa degli sviluppi politici e processuali delle vicende giudiziarie che lo riguardano, ma è anche in attesa del responso di alcuni importanti esami medici, e medita non solo sulla sua situazione pubblica, ma anche sulla sua vita privata: la moglie che ha costantemente tradito e trascurato sembra non volerlo sostenere, il figlio ha appena avuto un crollo nervoso provocato dallo scandalo. Barry utilizza la politica per proporre una riflessione filosofica su quegli «spazi» psicologici che l'Irlanda sta dimenticando o quantomeno trascurando.

In *Whistling Psyche* (2004) l'autore immagina l'incontro tra Florence Nightingale e un certo dottor Barry nella sala d'aspetto di una stazione ferroviaria; i due parlano delle loro vite, ma mentre Florence cerca disperatamente di entrare in contatto con il medico, lui è freddo e parla essenzialmente a se stesso, quasi provasse risentimento per la capacità di Nightingale di vivere in un mondo maschile ed essere riconosciuta per il proprio operato senza sacrificare la sua identità di genere. Il dramma fa riferimento a un personaggio veramente esistito: James Miranda Barry, il quale, nativo di Cork, nacque femmina ma a 13 anni fu costretto a «trasformarsi» in uomo per studiare medicina e guadagnarsi da vivere. La sua vera identità biologica venne scoperta quando morì; durante la sua esistenza s'impegnò nella cura dei lebbrosi e dei malati di mente, nonché dei soldati feriti nella guerra di Crimea. Oltre che nel tema provocatorio e profondo, la grandezza di *Whistling Psyche* sta nella poeticità del linguaggio, un *mélange* di prosa severa e armonica liricità. Sebastian Barry è maestro della parola, ma mai la retorica oscura la profondità delle sue scelte tematiche.

Alla fine degli anni ottanta l'Irlanda è ormai parte di un mondo in cui la musica, il cinema sono assai più popolari e accessibili del teatro; questo spiega perché i tre *plays* che compongono quella che è ormai nota come *The Wexford Trilogy* (*A Handful of Stars*, 1988; *Poor Beast in the Rain*, 1989; *Belfry*, 1991) siano stati adattati per il piccolo schermo nel 1993 dalla BBC

con enorme successo. Non è un caso, dunque, che l'autore, Billy Roche (n. 1949), abbia definito la trilogia

a tribute to *Killer Dino* and *Rebel Without a Cause*, to *Cool Hand Luke* and to *The Last Picture Show*. To all the cowboy pictures and the war stories [...] to Brando and Dean, Newman, Clift and McQueen. To all the young rebels who unknowingly sacrificed themselves so that the rest of us could be set free⁵⁵.

Non stupisce, inoltre, che Roche abbia in seguito scritto la sceneggiatura di *Trojan Eddie* (1997, regia di Gilles McKinnon) riscuotendo i consensi della critica. La trilogia offre una visione molto personale e realistica della provincia irlandese: la Wexford di Roche è una sorta di Ballybeg di fine secolo, una cittadina in cui il progresso sembra essersi fermato, dove l'esistenza è cruda, senza prospettive e destinata alla sconfitta, soprattutto per le ultime generazioni. I suoi protagonisti sono infatti giovani, e i conflitti che vengono messi in scena sono essenzialmente quelli legati al gap generazionale, al vuoto esistenziale provocato dal passaggio dalla società dei padri a quella dei figli. Anche il linguaggio gioca un ruolo importante: i personaggi di Roche si esprimono in un ruvido *Hiberno-English* che risuona accusatorio e beffardo, ma anche drammaticamente intriso di profonda tristezza. Le ambientazioni sono tutte in interni (un biliardo, una chiesa, una sala-scommesse, una fabbrica), e ciò pone l'enfasi sulla chiusura, sulla claustrofobica vita lontano dalla metropoli. I protagonisti, *wild boys* di provincia, appartengono alla classe operaia e amano il luogo dove vivono; eppure nelle opere di Roche l'Irlanda non viene mai menzionata, e ciò rende il messaggio dell'autore universale ed emblematici i suoi ritratti. È difficile stabilire se si tratti di commedie o tragedie; la loro originalità sta nel fatto che sfuggono a una precisa categorizzazione di genere.

The Cavalcaders (1993), per esempio, possiede tutti gli elementi di una farsa ben costruita: frizzanti intermezzi musicali (Roche è abile musicista, nonché spesso anche attore in ruoli minori nei suoi *plays*), dialoghi divertenti e ironici; tuttavia i rapporti fra i protagonisti sono tutti caratterizzati da tradimenti i cui sviluppi hanno in alcuni casi evoluzioni tragiche. Ma i personaggi di Roche accettano la loro sorte senza illusioni, consapevoli che non è più possibile distinguere tra tragedia e commedia, che ognuno è responsabile del proprio destino. La più recente fatica di Roche, *On Such as We* (2001), esplora i desideri di un gruppo di personaggi frustrati nelle loro ambizioni e intrappolati dalle circostanze in situazioni alle quali cercano invano di sfuggire. Scritta dopo otto anni di silenzio, la *pièce* ha rilanciato Roche come uno dei nomi più interessanti del teatro irlandese d'oggi.

Una caratteristica della giovane drammaturgia irlandese è la capacità di misurarsi con stimoli e suggestioni tratti dal teatro europeo ma anche ame-

ricano, di confrontarsi con successo anche con la scrittura per il grande schermo e di riscuotere apprezzamento non solo negli Stati Uniti o in Gran Bretagna, ma in tutto il mondo. Gli scrittori irlandesi rappresentano l'area espressiva più "contagiosa", richiesta ed esportabile del teatro in lingua inglese. I nomi più interessanti di questa brigata d'invasori sono Enda Walsh, Martin McDonagh e Conor McPherson.

Walsh (n. 1967) è dublinese di nascita; alla metà degli anni novanta si è trasferito a Cork per collaborare con Corcadorca, la compagnia diretta da Pat Kiernan. Inizialmente ha lavorato per un pubblico di giovanissimi scrivendo *pièces* nell'ambito di un progetto legato alle scuole locali, e adattando per il palcoscenico *A Clockwork Orange* di Anthony Burgess e *A Christmas Carol* di Dickens. Ma nel 1996 ha raggiunto il successo internazionale con *Disco Pigs*, che ha mietuto consensi di critica e di pubblico, è stato tradotto in quasi tutte le più importanti lingue europee e rappresentato in tutto il mondo. Nel giorno del loro diciassettesimo compleanno Pig e Runt, due ragazzini nati lo stesso giorno dello stesso anno a distanza di pochi minuti l'uno dall'altra, ripensano alle esperienze, ai desideri, alle fantasie, alle paure e alle speranze che hanno affollato le loro brevi vite. La conversazione avviene in una lingua che loro stessi hanno creato, in cui si mescolano il dialetto di Cork, suoni animaleschi e una sorta di strampalato *baby-talk*. I due ragazzini rifiutano violentemente la normalità della vita, e la loro rabbia di «bambini accelerati»⁵⁶ si esprime nella ricostruzione celebrativa della loro personale odissea esistenziale e del loro rapporto di dipendenza, che alla fine del *play* si scioglie attraverso l'abbandono del linguaggio che hanno inventato e la scelta di proseguire il loro viaggio nel mondo lontani l'uno dall'altra. *Disco Pigs* è divenuto un film sceneggiato dallo stesso Walsh, diretto da Kirsten Sheridan e proposto alla Berlinale nel 2001. Anche il *play* successivo, *Sucking Dublin* (1997), un successo in tutta Europa, propone l'umanità derelitta e sconfitta di una Dublino apocalittica popolata da drogati e spacciatori, in una sorta di corrispettivo teatrale di *Trainspotting* di Irvine Welsh. Le angosce delle giovani generazioni sono evidentemente identiche in tutto il mondo.

Nel 2001 Walsh ha scritto e diretto *Bedbound*, un dramma profondo ed emozionante, in cui un padre e una figlia condividono un minuscolo letto dove lei, poliomielitica, ha passato gli ultimi dieci anni, abbandonata a se stessa. I due, estranei e forse nemici, parlano ininterrottamente alternandosi in monologhi strazianti evocando la madre/moglie morta, ricordando il passato, esprimendo il loro disperato bisogno d'amore. Il linguaggio, come accadeva in *Disco Pigs*, è sostanza palpitante che fa sentire vivi, e da questa sostanza che esplode lo spettatore è inondato e sommerso. L'ultimo lavoro di Walsh è *The Walworth Farce* (2006), un *play* provocatorio e disturbante, scritto per la Druid Theatre Company, che indaga la

strana natura dei legami familiari: Dinny da quasi vent'anni tiene chiusi i due giovani e vulnerabili figli in un decrepito appartamento della periferia londinese e ogni mattina li costringe a inscenare una farsa che ricostruisce mendacemente le ragioni per cui hanno lasciato Cork, luogo che è divenuto per loro un mitico paradiso perduto. L'arrivo di una giovane commessa a consegnare le provviste sconvolge l'equilibrio all'interno dell'appartamento smascherando la "finzione" e scatenando una violenza che provoca tragiche conseguenze.

McDonagh (n. 1971) è nato a Londra da genitori irlandesi. Il fatto di essere figlio della diaspora disseminata in Gran Bretagna permette a McDonagh di non appartenere completamente a nessuno dei due luoghi. Egli fa parte di una generazione che ha ridefinito in modo completamente nuovo il termine "anglo-irlandese", che non indica più un'influenza come accadeva in passato, ma una doppia appartenenza provocata e giustificata dall'esilio. È ovvio che questa generazione abbia più ampio l'orizzonte dei propri modelli: se l'umor nero, l'uso di simbologie primitive, la commistione di tragedia e commedia e un linguaggio in gran parte riconoscibilmente *Irish* indicano senza alcuna esitazione la sua terra d'origine, allo stesso modo evidenti sono suggestioni più inglesi (che rimandano a Harold Pinter, per l'atteggiamento verso la quotidianità, banale ma sempre minacciosa, nonché a Joe Orton, per il linguaggio capricciosamente popolaresco) e d'oltreoceano, per i toni crudi e quasi pulp à la Sam Shepard e l'inclinazione gotico-oltraggiosa à la Beth Henley.

In *The Beauty Queen of Leenane* (1996), la prima parte della *Leenane Trilogy*, McDonagh racconta, con stile cinematografico e tragicomico, la violenta storia del rapporto fra una vecchia madre autoritaria e una figlia quarantenne che vuole sfuggire sia al suo tirannico controllo che a una realtà fatta di povertà, repressione, degrado e solitudine partendo per l'America con Pato, l'uomo che dice di amarla. Il conflitto si fa sempre più serrato ritmicamente e l'epilogo è tragico: lucidamente Maureen uccide la madre, ma non riesce a coronare il suo (bi)sogno di fuga e d'amore. Il protagonista di *A Skull in Connemara* (1997), *play* sulla crudeltà distruttiva della parola, è un becchino, Mick Dowd, che deve riesumare i cadaveri nel cimitero del paese dove è sepolta anche la moglie, morta in un incidente d'auto sette anni prima. In paese credono che Dowd sia un omicida, così il poliziotto locale comincia a interessarsi fastidiosamente al passato di Mick, che cerca disperatamente di fare i conti con la sua solitudine e l'angoscia per la perdita della moglie e con la curiosità maligna dei suoi concittadini. Il titolo beckettiano deriva dal monologo di Lucky alla fine del primo atto di *Waiting for Godot* che recita «I resume alas alas abandoned unfinished the skull the skull in Connemara»⁵⁷. In Beckett «the skull in Connemara» indica un luogo remoto, in McDonagh si riferisce all'incompiutezza dell'e-

vento mortale al centro del *play*. Anche in *The Lonesome West* (1997) il tema è la violenza, la rabbia, la solitudine che regnano sovrane nella casa dei fratelli Condor, due uomini che, dopo la morte del padre, sono assolutamente incapaci di comunicare; neppure padre Welsh riesce a sanare le loro ferite, perché in quel mondo solitario e primitivo neanche la religione è una fonte di speranza.

La seconda trilogia, *The Aran Islands Trilogy*, è ancora incompleta. *The Cripple of Inishmaan* (1996) racconta come la comunità di un villaggio isolano venga sconvolta dalla presenza intrusiva del cinema. Il giovane Billy, storpio dalla nascita, vuole diventare un attore; fingendosi tubercoloso riesce a farsi ricevere dal regista Robert Flaherty che intende girare un documentario sull'isola (*Man of Aran*, 1934) e si propone come comparsa. Parte per Hollywood, ma torna a Inishmaan dopo pochi mesi perché non riesce a sopportare la stupidità dei film americani. Poco dopo il ritorno scopre di avere davvero la tubercolosi; pensa al suicidio, ma alla fine si accorge nonostante tutto di amare fortemente la vita. Il *play* ha un tono più melodrammatico rispetto alle altre produzioni di McDonagh: Billy, che è il personaggio più sfortunato, è anche il più sensibile e umano, circondato da esseri crudeli, gretti e spietati. *The Lieutenant of Inishmore* (2001) è un *play* dai toni più divertenti e farseschi, anche se il tema è, in fondo, profondamente serio. "Mad" Padraic, un terrorista dell'IRA, perde il suo amato gatto nero, investito da una bicicletta lungo una strada del villaggio, e abbandona la clandestinità per vendicare la morte del suo «best friend in the world»⁵⁸, innescando una serie di violenti colpi di scena che culmina in una finale carneficina. La lettura comicamente sovversiva che McDonagh dà del terrorismo, che ha ormai contagiato anche luoghi edenici come le isole Aran, è che si tratti solo dell'espressione di un individualismo sfrenato e insensato.

Il lavoro più recente di McDonagh è *The Pillowman* (2003), un *play* che si distacca dai precedenti per la complessità psicologica dei personaggi. Uno scrittore di macabri racconti, che hanno come filo conduttore la morte violenta di minori, viene arrestato perché ritenuto colpevole dell'omicidio di alcuni bambini uccisi nei modi descritti nei suoi libri. Anche il fratello, mentalmente ritardato, viene arrestato e torturato perché riveli il suo ruolo nei delitti. La parte finale del dramma consiste nella messa in scena dei truculenti racconti, che prendono vita nel corso dell'interrogatorio. Il *play* – magistralmente costruito – è soprattutto una riflessione sull'arte della narrazione, sul potere della letteratura e sulla violenza dei media. Nel marzo 2006 McDonagh ha ottenuto l'Oscar per il miglior cortometraggio con *Six Shooter*, una *black comedy* da lui scritta e diretta.

Anche Conor McPherson (n. 1971) si è conquistato un posto di grande rilievo nel variegato e vitale panorama della cultura irlandese grazie ai suoi successi internazionali sia come drammaturgo sia come sceneggiatore e re-

gista cinematografico. È autore dello *script* di *I Went Down* (1997), film di Paddy Breathnach, premiato in Europa e in America, e ha diretto *Salwater* (2000), un adattamento della sua commedia *This Lime Tree Bower* (1995), e *The Actors* (2003), prodotto da Neil Jordan. È il primo tra i giovani *playwrights* a cui sia stato dedicato uno studio critico monografico⁵⁹. McPherson ha studiato filosofia, e questo background emerge nella sua produzione. Nel 1992 è stato uno dei fondatori della Fly by Night Theatre Company, con la quale ha allestito le sue prime prove drammatiche nel periodo degli studi all'University College di Dublino. In quegli anni ha sviluppato un forte interesse per il monologo drammatico, ispiratogli da Browning, ma anche dal Friel di *Faith Healer* e *Molly Sweeney*, che meglio gli permette di esplorare alcuni dei temi a lui più cari come la solitudine, il senso di colpa, l'isolamento, il disorientamento dell'uomo nella società postmoderna. Tutti questi motivi emergono prepotenti già nelle sue prime prove *Rum and Vodka* (1994), *The Good Thief* (1994) e *This Lime Tree Bower*.

Come ha affermato McPherson, «the storytelling tradition in Ireland is still very strong. Stories allow the listener to go through experiences virtually, without having to face the character [...]. And I suppose in a way it's therapeutic. It's helpful»⁶⁰. E ciò è proprio quanto accade nei monologhi concatenati di *This Lime Tree Bower*, in cui tre personaggi maschili presentano la loro personale versione sui fatti di una sera fatale in cui i loro destini si sono incrociati; ma i loro racconti non producono conflitti, sono eventi, atti liberatori e catartici, momenti di ribellione alla inconsapevole e brutale violenza che è dentro ognuno di noi. *The Weir* (1997) – enorme successo in Gran Bretagna e a Broadway – è ambientato in un pub di campagna, un luogo dove ci si accontenta di ridere un po' per sopravvivere alla rassegnazione dell'esistenza narrando storie spaventose che attingono alla tradizione locale e che permettono ai protagonisti di intessere una trama di relazioni, diventando simbolo di una identità personale (ma anche storica e sociale) ancora viva e palpitante. Questo riguarda tutte le storie, tranne una, quella di una bionda signora di città che è appena giunta da quelle parti; la sua è una storia «vera» e per questo, dopo il suo racconto, niente sarà più come prima, giacché *The Weir* «is about breaking the ordinary world and allowing the supernatural to flow in, and finding out what your fears are»⁶¹.

I critici hanno salutato *Dublin Carol* (2000) come un dramma straordinario su un uomo ordinario, un uomo che per tutta la vita ha temuto il giudizio degli altri. I temi sono quelli classici della moderna letteratura irlandese: la dipendenza dall'alcol, la famiglia, la religione, il senso di colpa e di perdita, ma il trattamento drammatico è assai originale. John è un impresario di pompe funebri alcolizzato, triste, grigio, sofferente, che ha lasciato la moglie per Carol, una ragazza più giovane che lo ama senza volere niente in cambio e che soprattutto non lo giudica. L'incontro con la figlia la vi-

gilia di Natale, la quale lo informa che la madre sta morendo, costringe John a riesumare il suo passato d'amore, odio e rabbia, e a sezionarlo con alcolica lucidità e controllata emozione. Come Pinter, McPherson riesce a conferire spessore a un personaggio limitato, piccolo e meschino; come Pinter, utilizza elementi ricorrenti come espediente coesivo, ma in *Dublin Carol* mancano i silenzi, il dramma è un'autodistruttiva alluvione di parole, la prima avventura di McPherson nella forma dialogica.

Con *Port Authority* (2001) l'autore torna al monologo e alla regia. Il *play* è costituito da tre storie che s'intrecciano, narrate da tre personaggi di età diverse che raccontano della loro ricerca di felicità e amore, delle sconfitte e della solitudine, della loro incapacità di lottare per ottenere ciò che desiderano, della loro paralisi emotiva. Anche *Shining City* (2004) è un dramma psicologico, e si incentra sul disorientamento di chi cerca di trovare conforto e certezze in un mondo in cui l'unico "valore" cristiano che ancora resiste è il senso di colpa. Protagonisti un prete, che ha lasciato la Chiesa perché ha messo incinta una ragazza che non ama, e che lavora come psicologo; e un suo paziente che ha perso la moglie in un incidente stradale e sostiene di vederne costantemente il fantasma. È l'incontro di due anime ignare di ciò che hanno e che non sanno ciò che vogliono. Nonostante la giovane età, McPherson è drammaturgo maturo e capace, abile manipolatore della forma drammatica, il cui bisogno precipuo è «to recover lost communal stories»⁶² per creare un forte «sense of community between the actor/character and the audience»⁶³.

4.5

Il teatro in lingua irlandese

L'inizio dell'attività teatrale in irlandese risale a quasi ottant'anni fa, quando nel 1928 a Galway venne fondato An Taibhdhearc, il teatro nazionale creato con l'ambizioso progetto di promuovere la diffusione della cultura drammatica nella lingua nativa. Inaugurato da *Diarmuid agus Gráinne* (Diarmuid e Gráinne) di Micheál Mac Liammóir, è stato il palcoscenico che ha salutato gli esordi di numerosi grandi attori irlandesi. Tuttavia, anche se questa tradizione è ormai quasi centenaria, la drammaturgia in irlandese è ancora in una fase "adolescenziale". Il problema più grande è la mancanza di materiale originale, di opere moderne che possano affiancare la già corposa produzione di adattamenti, traduzioni e riscritture della tradizione anglofona che finora ha prevalso: poemi classici, romanzi (tra cui *Cúirt an Mheán Oíche* – Il tribunale di mezzanotte – di Brian Merriman, *An Béal Bocht* – La miseria in bocca – di Flann O'Brien, i *plays* di Synge) resi in forma drammatica sono ormai divenuti parte del canone del teatro in lingua irlandese.

Il problema è essenzialmente linguistico: i testi spesso vengono scritti in un idioma che non è quello corrente o codificato; difficile è poi trovare attori che parlino irlandese fluentemente, soprattutto nelle compagnie di professionisti come la dublinese Amharclann de hÍde e quella del teatro nazionale di Galway, mentre assai più capaci appaiono quelli che recitano in gruppi amatoriali. L'Arts Council dovrebbe applicare al teatro in lingua irlandese gli stessi criteri che governano la sua politica di sovvenzioni al teatro in inglese, in modo da dare nuovo impulso a una tradizione di sicuro prestigio. Nonostante la mancanza di una politica finanziaria e culturale coerente e generosa, negli ultimi quindici anni il teatro in irlandese sembra aver ritrovato vigore e motivazioni, e ciò fa sperare in un roseo futuro. Le attività di An Taibhdhearc, dopo fasi di alterne fortune, sono riprese a pieno ritmo, anche se l'edificio che le ospita rimane inadeguato per le esigenze del teatro moderno.

Nel 2001 è stato lanciato il progetto *Fuadar Feabhra*, che promuove la produzione di *plays* originali scritti da giovani autori. Alla sua fondazione, nel 1993, Amharclann de hÍde ricevette un sostanzioso finanziamento dall'Arts Council per organizzare tournée in tutto il paese e ha prodotto almeno due *plays* di grande successo: *Dún na mBan Trí Thine* (1994 – Il forte delle donne è in fiamme) di Éilís Ní Dhuibhne (n. 1954), riflessione sulla condizione femminile, e *Fear an Tae* (1995 – L'uomo del tè) di Liam Ó Muirthile (n. 1950), che esplora il problema dell'alcolismo e del disagio sociale. L'inaugurazione di Telefís na Gaeilge, ora TG4, nel 1996 ha dato nuovo impulso all'interesse per la lingua irlandese, anche se molti degli attori più capaci da allora preferiscono la televisione al palcoscenico. In Irlanda del Nord, soprattutto a Belfast, l'interesse per l'*Irish* è sempre maggiore: nel 1997 è stata creata Aisling Ghéar, la prima compagnia di attori professionisti del teatro in lingua, che ha prodotto opere originali – tra le quali *Mise, Subhó agus Maccó* (2000 – Mise, Subhó e Maccó) di Biddy Jenkinson, un *play* satirico sulle conseguenze sociali dello sviluppo economico – nonché traduzioni e adattamenti, sempre proposti con un servizio di versione simultanea in inglese.

Seppur, dunque, non così vasta come quella in lingua inglese, la produzione drammatica in *Irish*, che ha avuto il suo periodo d'oro negli anni sessanta, annovera nomi di grande prestigio e spessore. Máiréad Ní Ghráda (1899-1971) è ricordata come l'autrice di *Giolla an tSolais* (1954 – Il servo della luce) ma soprattutto *An Triail* (1964 – Sotto processo), un'aspra denuncia della condizione di disagio in cui vivevano le donne irlandesi negli anni sessanta e una esplorazione dei legami della solidarietà femminile; le sue *pièces* hanno sempre riscosso un grande successo popolare nei festival amatoriali, ma sono state prodotte anche dal Gate e dall'Abbey. Críostóir Ó Floinn (n. 1927), autore eclettico e originale, noto anche per i suoi scrit-

ti in inglese, ha realizzato anche diversi *plays*, il più celebre dei quali è il polemico *Cóta Bán Chríost* (1967 – La bianca veste di Cristo), pesantemente contestato dalla Chiesa cattolica, che propone l'incontro di un prete con una giovane donna che sostiene di essere incinta senza aver mai avuto rapporti e si crede la reincarnazione della Vergine Maria. Il talento attuale più vivace è senza dubbio il poliedrico e pluripremiato Alan Titley (n. 1942), autore di *Tagann Godot* (1991 – Arriva Godot), tragicommedia prodotta dall'Abbey, che è sia un omaggio sia una risposta al *Godot* beckettiano, e *Ludo* (1993) sulla vita di Ludwig Wittgenstein.

Nonostante il voto contrario all'allargamento dell'Unione Europea nel primo referendum sul trattato di Nizza del giugno 2001 – un atteggiamento inquietante, che a molti commentatori ha ricordato il triste ripiegamento autarchico del periodo devaleriano, fortunatamente modificato in una seconda consultazione referendaria nell'ottobre 2002 – la cultura irlandese, e in particolare il teatro, negli ultimi dieci anni ha conquistato l'Europa, ed è sempre più presente con risultati spesso eccezionali sui palcoscenici d'oltreoceano. Il dinamismo della tradizione drammatica irlandese emerge anche dalla sua variegata diversità di proposte drammaturgiche, dallo sfaccettato spettro degli intenti delle numerose compagnie che operano nell'isola. In nessun paese europeo il numero di gruppi teatrali (a livello nazionale e regionale) sovvenzionati con fondi pubblici, composti da attori professionisti e dilettanti, è così alto rispetto alla popolazione complessiva: sono oltre quaranta, mentre ammontano a poco più di cinquanta quelli che non beneficiano di alcun finanziamento. Anche le manifestazioni (festival, rassegne ecc.) organizzate annualmente sono più di quaranta. La crescita è stata esponenziale, sia nei numeri che nella qualità, grazie anche a una politica oculata del governo, da sempre sensibile e attento alla cultura teatrale. L'Arts Council ha infatti recentemente annunciato un finanziamento triennale di 25,7 milioni di euro a partire dal 2006 per l'Abbey Theatre, il più consistente della sua storia. Nel settembre 2005 è stata costituita una nuova società, la Abbey Theatre Ltd, che ha sostituito la storica National Theatre Society. È così concretamente partito il progetto del nuovo teatro – di cui si parla dal 2000 –, assai più ampio e modernissimo, che sostituirà il glorioso edificio risorto dalle ceneri nel 1966.

Il teatro irlandese d'oggi è un teatro nuovo, con una nuova identità, un'identità multipla e non più monolitica, che va oltre il passato e guarda al di là dei confini dell'isola. Contaminazione, multiculturalità, sperimentalismo, riscrittura sono le caratteristiche preponderanti di questi ultimi anni. Non è un caso che la figura più promettente del panorama contemporaneo sia Arthur Riordan (n. 1958), fondatore della Rough Magic Theatre Company, attore di grande talento, autore di sei *plays*, tra i quali l'*one-man show* intitolato *The Emergency Session* (1992), un rap-cabaret satirico con

protagonista Eamon de Valera, e *Rap Éire* (2001), un *happening* teatral/hip-hop. Riordan è il creativo iniziatore di un genere che in Irlanda sta raccogliendo un grande successo con *Improbable Frequency* (2004), un musical satirico ancora sugli anni dell'*emergency*, che appare come una produzione "surreale", giocata sull'improbabilità, sulla parodia, sull'irrazionalità della performance e sulla commistione dei generi. Come afferma Christopher Morash, nel terzo millennio «there is no such thing as the Irish Theatre; there are Irish theatres, whose form continue to multiply as they leave behind the fantasy of a single unifying image, origin or destiny»⁶⁴. E questi sono segni di una vitalità straordinaria e unica, di un'avventura che dura da quattro secoli e non accenna a esaurirsi.

208. Ivi, p. 45.
 209. Ead., *The Rooms of Other Women Poets*, ivi, p. 12.
 210. Ead., *The Dolls Museum in Dublin*, in Ead., *In a Time of Violence*, Carcanet, Manchester 1994, p. 9.
 211. *Ibid.*
 212. A. Shifrer, *The Fabrics and Erotics of Eavan Boland's Poetry*, in "Colby Quarterly", 37, 2001, 4, p. 337.
 213. E. Boland, *Lace*, in Ead., *Collected Poems*, Carcanet, Manchester 1995, p. 110.
 214. Ead., *In a Bad Light*, in Ead., *In a Time of Violence*, cit., p. 8.
 215. Ead., *A Marriage for the Millennium*, in Ead., *Code*, Carcanet, Manchester 2001, p. 22.
 216. Ead., *Suburban Woman: Another Detail*, ivi, p. 48.
 217. M. McGuckian, *Slips*, in Ead., *The Flower Master*, Oxford University Press, Oxford 1982, p. 21 (nuova ed. Gallery Books, Loughcrew 1999, p. 21).
 218. Ead., *The Gardener*, ivi, p. 49 (questa poesia compare solo nell'edizione Oxford University Press e non nella susseguente Gallery Books).
 219. Ead., *The Flower Master*, ivi, p. 35 (nuova ed. p. 41).
 220. *Ibid.* (nuova ed. p. 41).
 221. Ead., *Tulips*, ivi, p. 10 (nuova ed. p. 27).
 222. Goodby, *Irish Poetry since 1950*, cit., p. 240.
 223. M. McGuckian, *The Chain Sleeper*, in Ead., *The Flower Master*, cit., p. 12 (questa poesia compare solo nell'edizione Oxford University Press e non nella susseguente Gallery Books).
 224. Ead., *Vanessa's Bower*, in Ead., *Venus and the Rain*, Oxford University Press, Oxford 1984, p. 10.
 225. Scrive Boland nel poemetto *Anna Liffey*, in cui si confronta con l'Anna Livia joyciana, che una donna non è un fiume e, se lo è, è la sommatoria di ciò che ha vissuto "accanto" a quel fiume, dove ha continuato a scorrere la storia degli uomini (cfr. Fulford, *Gendered Spaces*, cit., p. 229).
 226. M. McGuckian, *Clotho*, in Ead., *Marconi's Cottage*, Wake Forest University Press, Winston-Salem (NC) 1991, p. 50.
 227. Cfr. Ead., *The Book of the Angel*, Gallery Books, Loughcrew 2004.
 228. E. Ni Chuilleanáin (ed.), *Irish Women: Image and Achievement*, Arlen House, Dublin 1985, p. 1.
 229. Ead., *Odysseus Meets the Ghosts of the Women*, in Ead., *The Second Voyage* (1977), Gallery Books, Dublin 1986, p. 27.
 230. Ead., *Cork*, 4, in Ead., *The Rose-Geranium*, Gallery Books, Dublin 1981, p. 13.
 231. Ead., *Cork*, 1, ivi, p. 10.
 232. Cfr. Ead. (ed.), *Irish Women*, cit., p. 3.
 233. P. S. Stanfield, *How She Looks in That Company: Eiléan Ni Chuilleanáin as Feminist Poet*, in A. G. Gonzalez (ed.), *Contemporary Irish Women Poets: Some Male Perspectives*, Greenwood Press, Westport (CT) 1999, p. 107.
 234. E. Ni Chuilleanáin, *St. Mary Magdalene Preaching at Marseilles*, in Ead., *The Magdalene Sermon*, Gallery Books, Loughcrew 1989, p. 33.
 235. Ead., *In Rome*, ivi, p. 28.
 236. Ead., *The Real Thing*, ivi, p. 16.
 237. R. A. Higgins, *The Flute Girl's Dialogue*, in Longley (ed.), *20th Century Irish Poems*, cit., p. 114.
 238. Ivi, p. 115.
 239. E. Boland, *New Wave II: Born in the 50s - Irish Poets of the Global Village*, in Dorgan (ed.), *Irish Poetry since Kavanagh*, cit., p. 142.
 240. Ivi, p. 143.
 241. Cfr. J. Lotman, B. A. Uspenskij, *On the Semiotic Mechanism of Culture*, in "New Literary History", 9, 1978, 2, p. 227.
 242. S. Fulford, *Introduction*, in Ead., *Gendered Spaces*, cit., p. 21.

243. P. Meehan, *The Pillow Talk*, Gallery Books, Loughcrew 1994, p. 45.
 244. Ead., *The Pattern*, in Ead., *The Man Who Was Marked by Winter*, Gallery Books, Loughcrew 1991, p. 17.
 245. Ead., *My Father Perceived as a Vision of St. Francis*, in Ead., *The Pillow Talk*, cit., p. 11.
 246. Cfr. K. Conboy, *Cutting a Pattern: Paula Meehan's Poetry*, in "Verse", 16, 1999, 2, p. 62.
 247. P. Meehan, *The Ghost of My Mother Comforts Me*, in Ead., *The Pillow Talk*, cit., p. 38.
 248. Ead., *Not Alone the Rue in My Herb Garden...*, ivi, pp. 42-3.
 249. Fulford, *Gendered Spaces*, cit., p. 223.
 250. S. Berkeley, *Facts about Water*, in Ead., *Facts about Water*, Bloodaxe, Newcastle upon Tyne 1994, p. 60.
 251. *Ibid.*
 252. *Ibid.*
 253. Ead., *The Drowning*, ivi, p. 57.
 254. S. Ó Riordáin, *Banfheile*, in Id., *Tar éis Mo Bháis*, Sáirséal & Dill, Baile Átha Cliath 1978, p. 45; cfr. F. Sewell, *Between Two Languages: Poetry in Irish, English and Irish-English*, in Campbell (ed.), *The Cambridge Companion to Contemporary Irish Poetry*, cit., p. 153.
 255. M. Cataldi, *Dopo Joyce: la letteratura anglo-irlandese, 1940-1990*, in F. Marengo (a cura di), *Storia della civiltà letteraria inglese*, vol. III, UTET, Torino 1996, p. 792.
 256. M. Hartnett, *No Avail*, in Id., *Selected and New Poems*, Gallery Books, Loughcrew 1994, p. 70.
 257. Id., *A Small Farm*, ivi, p. 13.
 258. Grennan, *Facing the Music*, cit., p. 307.
 259. T. Kinsella, *Preface*, in Id. (ed.), *The New Oxford Book of Irish Verse*, Oxford University Press, Oxford 1986, p. xxvii; cfr. Id., *The Dual Tradition: An Essay on Poetry and Politics in Ireland*, Carcanet, Manchester 1995.
 260. N. Ní Dhomhnaill, *An Behan Mhídhbilis (The Unfaithful Wife)*, in Ead., *Feis*, An Sagart, Maigh Nuad 1991, p. 70 (già in Ead., *Pharaoh's Daughter*, transl. by P. Muldoon, Gallery Books, Loughcrew 1990, p. 104).
 261. Ead., *What Foremothers?*, in T. O'Connor (ed.), *The Comic Tradition in Irish Women Writers*, University Press of Florida, Gainesville 1996, pp. 8-20.
 262. M. O'Loughlin, *Cuchulainn*, in Id., *Another Nation*, New Island, Dublin 1996, p. 13.
 263. N. Ní Dhomhnaill, *Cú Chulainn II*, in Ead., *Selected Poems/Rogha Dánta*, transl. by M. Hartnett, Raven, Dublin 1993, p. 114.
 264. Ead., *The Fairy Hitch-Hiker*, in Ead., *The Water Horse*, Gallery Books, Loughcrew 1999, p. 10.
 265. Ead., *Peirsifine*, ivi, p. 56.
 266. Ead., *Filleadh 'na Béithe*, ivi, p. 99.
 267. Ead., *Oscailt an Tuama*, ivi, p. 84.

4 Teatro

1. A. Gregory, *Our Irish Theatre* (1914), Colin Smythe, Gerrards Cross 1972, pp. 8-9.
 2. S. Deane, *Celtic Revivals*, Faber & Faber, London 1987, pp. 15-6.
 3. R. Kearney, *Introduction: An Irish Intellectual Tradition?*, in Id. (ed.), *The Irish Mind: Exploring Intellectual Traditions*, Wolfhound, Dublin 1985, p. 9.
 4. Il primo ministro John A. Costello cit. in C. Morash, "Something's Missing": *Theatre and the Republic of Ireland Act*, in R. Ryan (ed.), *Writing in the Irish Republic: Literature, Culture, Politics 1949-1999*, Macmillan, Basingstoke 2000, p. 64.

5. C. Murray, *Twentieth-Century Irish Drama: Mirror up to Nation*, Manchester University Press, Manchester 1997, p. 138.
6. Morash, "Something's Missing", cit., p. 79.
7. M. Mac Liammóir, *Theatre in Ireland*, Cultural Relations Committee, Dublin 1964², p. 57.
8. Le date tra parentesi dopo i titoli delle opere si riferiscono all'anno della prima rappresentazione.
9. Cfr. P. Luke (ed.), *Enter Certain Players: Edwards-Mac Liammóir and the Gate, 1928-1978*, Dolmen Press, Dublin 1978; J. Cowell, *No Profit but the Name: The Longfords and the Gate Theatre*, O'Brien Press, Dublin 1988; C. Fitz-Simon, *The Boys: A Biography of Micheál Mac Liammóir and Hilton Edwards*, Nick Hern, London 1994. Va ricordato che Orson Welles e James Mason iniziarono qui le loro carriere.
10. B. Behan, *The Pike and I*, in *Pike Theatre Illustrated Programme*, Dublin 1955, cit. in Murray, *Twentieth-Century Irish Drama*, cit., p. 153.
11. A. Simpson, *Beckett and Behan, and a Theatre in Dublin*, Routledge & Kegan Paul, London 1962, p. 125.
12. Morash, "Something's Missing", cit., p. 80.
13. D. E. S. Maxwell, *Contemporary Drama, 1953-1986*, in S. Deane (ed.), *The Field Day Anthology of Irish Writing*, vol. III, Field Day Publications, Derry 1991, p. 1138.
14. R. McDonald, *Between Hope and History: The Drama of the "Troubles"*, in D. Bolger (ed.), *Druids, Dudes, and Beauty Queens: The Changing Face of Irish Theatre*, New Island, Dublin 2001, p. 249.
15. S. Parker, *Northern Star; Heavenly Bodies; Pentecost: Three Plays for Ireland*, Obeiron, London 1989, p. 9.
16. Ivi, p. 10.
17. Ivi, p. 207.
18. Id., *Dramatis Personae*, John Malone Memorial Committee, Belfast 1986, pp. 18-9.
19. F. O'Toole, *The Man from God Knows where*, interview with Brian Friel, in P. Delaney (ed.), *Brian Friel in Conversation*, University of Michigan Press, Ann Arbor 2000, p. 170 (1^a ed. in "In Dublin", 165, October 28, 1982).
20. *Ibid.*
21. S. Deane, *Introduction*, in B. Friel, *Selected Plays*, Faber & Faber, London 1984, p. 11.
22. Questi in dettaglio i titoli pubblicati nella "Field Day Pamphlets" (Field Day Theatre Company, Derry). 1. S. Deane, *Civilians and Barbarians*; T. Paulin, *A New Look at the Language Question*; S. Heaney, *An Open Letter* (1983). 2. S. Deane, *Heroic Styles: The Tradition of an Idea*; R. Kearney, *Myth and Motherland*; D. Kiberd, *Anglo-Irish Attitudes* (1984). 3. M. Elliott, *Watchmen in Sion: The Protestant Idea of Liberty*; T. Brown, *The Whole Protestant Community: The Making of a Historical Myth*; R. L. McCartney, *Liberty and Authority in Ireland* (1985). 4. E. Mulloy, *Dynasties of Coercion*; M. Farrell, *The Apparatus of Repression*; P. J. McGrory, *Law and the Constitution: Present Discontents* (1986). 5. F. Jameson, *Modernism and Imperialism*; E. Said, *Yeats and Decolonization*; T. Eagleton, *Nationalism, Irony and Commitment* (1988). I primi sei "Pamphlets" (serie 1-2) sono stati raccolti e pubblicati con il titolo *Ireland's Field Day (Afterword)* by D. Donoghue - Hutchinson, London 1985; nuova ed. University of Notre Dame Press, Notre Dame, IN, 1986). La serie 5 è stata stampata con il titolo *Nationalism, Colonialism and Literature (Introduction)* by S. Deane - University of Minnesota Press, Minneapolis 1990).
23. Intervista a Brian Friel su "The Irish Times", 18 settembre 1984, poi in Delaney (ed.), *Brian Friel in Conversation*, cit., p. 193.
24. M. Wandor, *Carry on, Understudies: Theatre and Sexual Politics*, Routledge & Kegan Paul, London 1986, p. 122.
25. Cfr. C. Murray, *The Stifled Voice*, in "Irish University Review", 25, 1995, 1, pp. 1-10.
26. Éilís Ní Dhuibhne, cit. in A. McMullan, C. Williams, *Contemporary Women Playwrights*, in S. Deane (ed.), *The Field Day Anthology of Irish Writing*, vol. V, *Irish Women's Writings and Traditions*, ed. by A. Bourke et al., Cork University Press, Cork 2002, p. 1236.

27. Ivi, p. 1241.
28. Le altre sono Carol Scanlon, Eleanor Methven, Brenda Winter, Maureen Macauley.
29. M. Llewellyn-Jones, *Contemporary Irish Drama and Cultural Identity*, Intellect, Bristol 2002, p. 73.
30. C. Reid, *Plays*, vol. 1, Methuen, London 1997, p. 170.
31. A. Devlin, *Ourselves Alone*, Faber & Faber, London 1986, p. 90.
32. Ead., *After Easter*, Faber & Faber London 1994, p. 75.
33. C. Leeney, A. McMullan (eds.), *The Theatre of Marina Carr: "Before Rules Was Made"*, Carysfort Press, Dublin 2003.
34. C. Leeney, *Ireland's "Exiled" Women Playwrights: Teresa Deevy and Marina Carr*, in S. Richards (ed.), *The Cambridge Companion to Twentieth-Century Irish Drama*, Cambridge University Press, Cambridge 2004, p. 159.
35. Murray, *Twentieth-Century Irish Drama*, cit., p. 237.
36. E. Donoghue, *Ladies and Gentlemen*, New Island, Dublin 1998, p. 6.
37. McMullan, Williams, *Contemporary Women Playwrights*, cit., p. 1241.
38. A. Fogarty, *Deliberately Personal? The Politics of Identity in Contemporary Irish Women's Writing*, in "Nordic Irish Studies", 1, 2002, 1, pp. 3-4.
39. C. Murray, *Irish Drama in Transition, 1966-1978*, in "Études irlandaises", III, 1979, 4, pp. 289-91.
40. S. Deane, *Introduction*, in Id. (ed.), *The Field Day Anthology of Irish Writing*, vol. 1, Field Day Publications, Derry 1991, p. XX.
41. M. Robinson, *The Inaugural Speech*, in K. Donovan, A. N. Jeffares, B. Kennelly (eds.), *Ireland's Women: Writings Past and Present*, Kyle Cathie, London 1994, pp. 253-5, corsivo mio.
42. Llewellyn-Jones, *Contemporary Irish Drama*, cit., p. 154.
43. C. Morash, *A History of Irish Theatre, 1601-2000*, Cambridge University Press, Cambridge 2002, p. 275.
44. Cfr. C. McPherson, *If You're a Young Irish Playwright, Come to London...*, in "New Statesman", February 20, 1998, pp. 40-1; P. Lonergan, *Globalisation and Irish Theatre*, <http://www.writerscentre.ie/anthology/plonergan.html>.
45. Morash, *A History of Irish Theatre*, cit., p. 265.
46. *Ibid.*
47. T. Kilroy, *Double Cross*, Gallery Books, Loughcrew 1991, p. 11.
48. Id., *The Madame MacAdam Travelling Theatre*, Methuen, London 1991, p. 1.
49. F. O'Toole, *The Politics of Magic: The Work and Times of Tom Murphy* (1987), Nick Hern, London 1994, p. 71.
50. F. McGuinness, *Over the Top*, interview by F. O'Toole, in "The Sunday Tribune", February 17, 1985.
51. Id., *Introduction*, in Id., *Plays*, vol. II, Faber & Faber, London 2002, p. IX.
52. C. De Petris, *Voci dal teatro contemporaneo*, in C. De Petris, M. Stella (a cura di), *Continente Irlanda. Storie e scritture contemporanee*, Carocci, Roma 2001, p. 169.
53. T. Kilroy, programme note for *Gates of Gold*, Gate Theatre Dublin, April 30, 2002, p. 5.
54. Morash, *A History of Irish Theatre*, cit., pp. 267-8.
55. B. Roche, *The Wexford Trilogy*, Nick Hern, London 1992, p. 187.
56. B. Nativi, *Il teatro dei progetti si fa editore*, in "Intercity Plays", 4, 2000, p. 5.
57. S. Beckett, *Waiting for Godot* (1953), in Id., *Dramatische Dichtungen in drei Sprachen*, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1981, p. 401.
58. M. McDonagh, *The Lieutenant of Inishmore*, Methuen, London 2001, p. 15.
59. G. C. Wood, *Conor McPherson: Imagining Mischief*, Liffey Press, Dublin 2003.
60. C. McPherson, *Original Sin*, in "The Guardian", February 7, 2001, p. 12.
61. Id., *Telling Stories in the Dark*, in "The Irish Times", July 2, 1998, p. 14.

62. Morash, *A History of Irish Theatre*, cit., p. 268.
 63. Wood, *Conor McPherson*, cit., p. 119.
 64. Morash, *A History of Irish Theatre*, cit., p. 271.

5 Short story

1. Gli *sgéalai* e i *seanchai* sono due categorie di *story-tellers* tradizionali. I primi si occupavano di saghe eroiche, i secondi di folklore locale, fate, fantasmi e così via.
2. M. Stout, *The Art of Fiction* CVIII, in "The Paris Review", 110, 1989, pp. 118-51, p. 136.
3. F. O'Connor, *The Lonely Voice: A Study of the Short Story*, Macmillan, London 1966, pp. 18-9.
4. S. O'Faoláin, *The Short Story*, Mercier, Cork 1972, pp. 39-44.
5. Ivi, p. 39.
6. Cfr. W. Trevor (ed.), *The Oxford Book of Irish Short Stories*, Oxford University Press, Oxford 1991, p. XIV.
7. *The Pedlar's Revenge and Other Stories*, uscita nel 1976 (Wolfhound, Dublin), è una traduzione in inglese di alcune storie precedenti scritte in irlandese.
8. Cfr. T. Brown, *Ireland: A Social and Cultural History, 1922 to the Present*, Fontana Press, Glasgow 1985, p. 151.
9. La contraccezione è stata permessa solo per la pianificazione familiare nel 1979, mentre per tutti nel 1993; il divorzio è stato approvato dopo un referendum nel 1997. L'aborto è ancora proibito a meno che sia in pericolo la vita della madre.
10. Il *Marriage Ban* verrà abolito solo nel 1973.
11. F. O'Connor, *The Drunkard*, in Id., *Collected Stories*, Vintage, New York 1982, pp. 191-9 (1ª ed. in Id., *Travellers' Samples*, Macmillan, London 1951).
12. Id., *The Frying Pan*, ivi, pp. 148-57 (1ª ed. in Id., *The Common Chord*, Macmillan, London 1947).
13. Id., *News for the Church*, ivi, pp. 121-7 (1ª ed. in Id., *The Common Chord*, cit.).
14. Id., *Legal Aid*, ivi, pp. 215-22 (1ª ed. in Id., *Travellers' Samples*, cit.).
15. R. J. Thompson, *Everlasting Voices: Aspects of the Modern Irish Short Story*, Whiston, Troy (NY) 1989, p. 17.
16. S. O'Faoláin, *The Fur Coat*, in Id., *Stories*, Penguin, London 1970, pp. 245-51 (1ª ed. Rupert Hart-Davies, London 1958).
17. Id., *Teresa*, ivi, pp. 197-213 (1ª ed. in Id., *Teresa, and Other Stories*, Cape, London 1947).
18. Id., *The Lovers of the Lake*, ivi, pp. 323-49.
19. Nobiltà di origine inglese trapiantata in Irlanda a seguito della colonizzazione.
20. B. K. Scott, *Mary Lavin and the Life of the Mind*, in "Irish University Review", 9, 1979, 2, pp. 262-78, p. 262.
21. Mary Lavin nacque negli Stati Uniti da genitori irlandesi, e si trasferì con la madre in Irlanda quando aveva 12 anni.
22. M. Lavin, *In a Café*, in Ead., *In a Café*, Town House, Dublin 1995, pp. 185-202 (1ª ed. in Ead., *The Great Wave, and Other Stories*, Macmillan, London 1961).
23. Lo ammette in un'intervista rilasciata a Rosa González, dicendo che all'epoca egli però non ne era consapevole e piuttosto veniva colpito da una particolare immagine che successivamente sfruttava (cfr. *James Plunkett*, in J. Hurlley, R. González, I. Praga, E. Aliaga, eds., *Ireland in Writing: Interviews with Writers and Academics*, Rodopi, Amsterdam 1998, pp. 109-22).
24. J. O'Faoláin, *We Might See Sights! and Other Stories*, Faber & Faber, London 1968.
25. Molti critici hanno tentato di indicare un limite esatto oltre il quale un racconto diventa un romanzo breve, ma a tutt'oggi non riescono a trovare un accordo su questo punto,

dato che alcuni di loro, al fine di distinguere fra *short story* e romanzo breve, pongono giustamente l'accento più sul *modo* in cui il materiale viene trattato che sulla *quantità* di pagine scritte.

26. R. G. Hogan, *Old Boys, Young Bucks, and New Women: The Contemporary Irish Short Story*, in J. F. Kilroy (ed.), *The Irish Short Story: A Critical History*, Twayne, Boston 1984, pp. 169-215.
27. Oltre a lei, anche Evelyn Conlon (cfr. S. Kelly, *The Difference between Women and Men*, interview with E. Conlon, in "Books Ireland", 1998, March, pp. 41-2) e Éilís Ní Dhuibhne (cfr. G. Tallone, *Q & A with Éilís Ní Dhuibhne*, in G. Balestra, L.-A. Crowley, a cura di, *Testi, intertesti, contesti. Seminario su "The Wife of Bath" di Éilís Ní Dhuibhne*, Vita e Pensiero, Milano 2000, pp. 151-64).
28. E. O'Brien, *The Love Object*, Cape, London 1968. Le altre raccolte di Edna O'Brien sono: *A Scandalous Woman, and Other Stories*, Weidenfeld & Nicolson, London 1974; *Mrs. Reinhardt and Other Stories*, Weidenfeld & Nicolson, London 1978; *A Fanatic Heart: Selected Stories*, Weidenfeld & Nicolson, London 1984; *Lantern Slides*, Weidenfeld & Nicolson, London 1990.
29. Ead., *Mother Ireland*, Weidenfeld & Nicolson, London 1976.
30. Eithne Strong inizia a scrivere seriamente appena verso i 40 anni. Mary Beckett, di cui si parlerà nel PAR. 5.4, ha lasciato scorrere circa vent'anni prima di ricominciare a scrivere.
31. V. Mulhern, *A Friend of Don Juan*, John Murray, London 1988, pp. 129-40.
32. Ead., *An Idle Woman and Other Stories*, Poolbeg, Dublin 1980.
33. Ead., *Antiquities*, Deutsch, London 1978.
34. I *tinkers*, o nomadi, non sono in realtà veri zingari ma discendenti dei contadini sfrattati durante la Grande Carestia. Hanno sviluppato una loro lingua (*shelta*) e col tempo si sono imparentati anche con gli zingari d'Europa. Come viaggiatori senza fissa dimora e senza terreni propri, i *tinkers* costituiscono per la tradizione contadina stanziale irlandese il massimo dell'instabilità e della trasgressione, anche a causa della libertà dei loro costumi sessuali.
35. Le raccolte di racconti di Desmond Hogan sono: *Diamonds at the Bottom of the Sea*, Hamish Hamilton, London 1979; *The Children of Lir*, Hamish Hamilton, London 1981; *The Mourning Thief*, Faber & Faber, London 1987; *Lebanon Lodge*, Faber & Faber, London 1988; *Larks' Eggs: New and Selected Stories*, Lilliput, Dublin 2005.
36. Cfr. Hogan, *Old Boys, Young Bucks, and New Women*, cit., pp. 194-7.
37. La più recente è W. Trevor, *Collected Short Stories*, Penguin, London 1996.
38. Id., *Excursions in the Real World*, Hutchinson, London 1993, pp. XII-XIII.
39. Per esempio, in quella rilasciata a Stout, *The Art of Fiction* CVIII, cit.
40. Cfr. K. Morrison, *William Trevor*, Twayne, New York 1993, pp. 19-38.
41. W. Trevor, *Lost Ground*, in Id., *After Rain*, Penguin, London 1996, pp. 148-83.
42. Id., *The Distant Past*, in Id., *Collected Short Stories*, Penguin, London 1993, pp. 349-56 (1ª ed. in Id., *Angels at the Ritz*, Bodley Head, London 1975).
43. J. McGahern, *Collected Stories*, Faber & Faber, London 1992.
44. Id., *Why We're here*, ivi, pp. 12-5.
45. Id., *Korea*, ivi, pp. 54-8.
46. Id., *Gold Watch*, ivi, pp. 211-25.
47. D. Marcus, *The Irish Short Story's Last Hurrah?*, in T. P. Coogan (ed.), *Ireland and the Arts*, Namara Press, London 1986, pp. 82-7.
48. Ivi, pp. 85-6.
49. Ivi, p. 87.
50. Cfr. P. O'Connor, *Emerging Voices: Women in Contemporary Irish Society*, Institute of Public Administration, Dublin 1998, p. 113.
51. Cfr. D. Kiberd, *Excavating the Present: Irish Writing now*, <http://www.writerscentre.ie/anthology/kiberd.html>. In realtà, l'attribuzione esatta di questa frase è alquanto problematica, poiché Kiberd la ascrive a Gibbons nel 1990 circa, ma la presidente irlandese Mary

Robinson sembra averla detta a una conferenza sulla fame nel mondo verso la metà degli anni novanta, e il suo successore Mary McAleese l'ha pronunciata ben due volte, la prima durante un discorso al Parlamento il 16 dicembre 1999, la seconda a una visita nella Silicon Valley (senza fare riferimento a nessuno, tra l'altro).

52. X case è il soprannome dato a un triste caso di cronaca del 1992. Una ragazzina di 14 anni, in seguito a violenza sessuale subita da un vicino di casa, era rimasta incinta e i genitori l'avevano sostenuta nella sua decisione di andare in Gran Bretagna per abortire. Ma la Corte Suprema vietò alla giovane di farlo e tolse persino la patria potestà ai genitori.

53. Kilroy (ed.), *The Irish Short Story*, cit.

54. E. Conlon, *Transition*, in Ead., *My Head Is Opening*, Attic Press, Dublin 1987, pp. 43-56.

55. É. Ní Dhuibhne, *Sweet Sacrament Divine*, in Ead., *Eating Women Is Not Recommended*, Attic Press, Dublin 1991, pp. 71-88.

56. C. Boylan, *The Wronged Wife*, in Ead., *Collected Stories*, Abacus, London 2000, pp. 17-25 (1ª ed. in Ead., *A Nail on the Head*, Hamish Hamilton, London 1983).

57. Le raccolte pubblicate da Evelyn Conlon sono: *My Head Is Opening*, Attic Press, Dublin 1987; *Taking Scarlet as a Real Colour*, Blackstaff, Belfast 1993; *Telling: New and Selected Stories*, Blackstaff, Belfast 2000.

58. E. Patten, *Women and Fiction, 1985-1990*, in G. Dawe, J. Williams (eds.), *Krino, 1986-1996: An Anthology of Modern Irish Writing*, Gill & Macmillan, Dublin 1996, pp. 8-16.

59. M. Montaut, *Fish and Bicycles: Review of "My Head Is Opening"*, in "Irish Literary Supplement", 1998, Fall, p. 21.

60. Le raccolte pubblicate da Éilís Ní Dhuibhne sono: *Blood and Water*, Attic Press, Dublin 1987; *Eating Women Is Not Recommended*, Attic Press, Dublin 1991; *The Inland Ice and Other Stories*, Blackstaff, Belfast 1997; *The Pale Gold of Alaska*, Blackstaff, Belfast 2000; *Selected Short Stories*, Blackstaff, Belfast 2002.

61. Le raccolte pubblicate da Clare Boylan sono: *A Nail on the Head*, cit.; *Concerning Virgins*, Hamish Hamilton, London 1989; *That Bad Woman*, Abacus, London 1995; *Another Family Christmas*, Poolbeg, Dublin 1997; *Collected Stories*, cit.

62. E. Donoghue, *Kissing the Witch*, Penguin, London 1998.

63. Ead., *The Woman Who Gave Birth to Rabbits*, Virago, London 2002.

64. A. Carter, *The Bloody Chamber*, Gollancz, London 1979.

65. M. Morrissey, *A Lazy Eye*, Vintage, London 1996.

66. A. Bourke, *By Salt Water*, New Island, Dublin 1996.

67. A. Enright, *The Portable Virgin*, Vintage, London 1998.

68. K. Hayes, *Forecourt*, Poolbeg, Dublin 1995.

69. M. O'Donnell, *Strong Pagans*, Poolbeg, Dublin 1991.

70. R. Kelly, *The Whispering Arch*, Arlen House, Dublin 1986.

71. Le raccolte di racconti pubblicate da Dermot Somers sono: *Mountains and Other Ghosts*, Diadem Books, London 1990; *At the Rising of the Moon*, Baton Wicks-Collins Press, London-Cork 1994; *Collected Short Stories*, Baton Wicks, London 2004.

72. Cultore e promotore della lingua irlandese.

73. A. Mathews, *Elephant Bread and the Last Battle*, in Id., *Lipstick on the Host*, Secker & Warburg, London 1992, pp. 25-66. L'altra raccolta di Aidan Mathews è *Adventures in a Bathyscope*, Secker & Warburg, London 1988.

74. Id., *Train Tracks*, in Id., *Lipstick on the Host*, cit., pp. 1-24.

75. C. McCann, *Fishing the Sloe-Black River*, Phoenix House, London 1994; Id., *Everything in This Country Must*, Phoenix House, London 2000.

76. M. Collins, *The Meat Eaters*, Cape, London 1992.

77. Id., *The Feminists Go Swimming*, Phoenix House, London 1996.

78. J. McKenna, *The Fallen and Other Stories*, Picador, London 1992.

79. Id., *A Year of Our Lives*, Picador, London 1995.

80. M. McCormack, *Getting It in the Head*, Cape, London 1995.

81. J. O'Connor, *True Believers*, Sinclair-Stevenson, London 1991 (trad. it. *I veri credenti*, Einaudi, Torino 2000).

82. Le raccolte di racconti pubblicate da Michael McLaverty sono: *The White Mare and Other Stories*, Devin-Adair, New York 1947; *The Game Cock, and Other Stories*, Devin-Adair, New York 1947; *The Road to the Shore and Other Stories*, Poolbeg, Dublin 1976; *Collected Short Stories*, Poolbeg, Dublin 1979.

83. B. Kiely, *The Collected Short Stories*, Methuen, London 2001.

84. B. Friel, *The Saucer of Larks*, Gollancz, London 1962; Id., *The Gold in the Sea*, Gollancz, London 1966.

85. M. Beckett, *A Belfast Woman and Other Stories*, Poolbeg, Dublin 1980; Ead., *A Literary Woman*, Bloomsbury, London 1991.

86. E. McCabe, *Victims: A Tale from Fermanagh*, Gollancz, London 1976; Id., *Heritage and Other Stories*, Gollancz, London 1978; Id., *Tales from the Poor House*, Gallery Books, Loughcrew 1999; Id., *Heaven Lies about Us*, Cape, London 2005.

87. Sono cinque, e per la precisione: *Secrets and Other Stories*, Blackstaff, Belfast 1977; *A Time to Dance*, Cape, London 1982; *The Great Profundo and Other Stories*, Cape, London 1987; *Walking the Dog*, Cape, London 1994; e infine *Matters of Life and Death*, Cape, London 2006.

88. G. Adams, *The Street and Other Stories*, Brandon Books, Dingle 1992.

89. A. Devlin, *The Way-Paver*, Faber & Faber, London 1986.

90. M. McLaughlin, *A Dream Woke Me and Other Stories*, Blackstaff, Belfast 1999.

91. D. Park, *Oranges from Spain*, Cape, London 1991.

92. Id., *The Fishing Trip*, ivi, pp. 147-56.

93. F. Johnston, *Keeping the Night Watch*, Collins Press, Cork 1998.

- MENEGHELLI P., "Another September": la poesia sotterranea di Thomas Kinsella, in Id., *La lettera di Joyce*, Lestoille, Roma 1978, pp. 131-42.
- MURPHY S., *Writing in the Shit: The Northern Irish Poet and Authority*, in "The Canadian Journal", 24, 1998, 1, pp. 1-21.
- NEMO J., *Patrick Kavanagh*, Twayne, Boston 1979.
- NÍ CHUILLEANÁIN E., *Acts and Monuments of an Unelected Nation: "The Cailleagh" Writes about the Renaissance*, in "The Southern Review", 31, 1995, 4, pp. 570-80.
- NORDIN I. G., "And / A Green Leaf of Language Comes Twisting Out of Her Mouth": *Eiléan Ní Chuilleanáin and the Quest Theme*, in "Irish University Review", 31, 2001, 2, pp. 420-30.
- O'BRIEN D., *Patrick Kavanagh*, Bucknell University Press, Lewisburg (PA) 1975.
- O'DONOGHUE B., *Seamus Heaney and the Language of Poetry*, Harvester Wheatsheaf, Hemel Hempstead 1994.
- O'DRISCOLL D., *Troubled Thought: Poetry Politics in Contemporary Ireland*, in "The Southern Review", 31, 1995, 4, pp. 639-54.
- PACI F. R., *L'evoluzione poetica di Louis MacNeice*, in "Annali dell'Università di Parma", II, 1974, pp. 147-68.
- EAD., *Le metamorfosi: studio di alcuni aspetti della "imagery" nella poesia di Louis MacNeice*, in "Annali dell'Università di Parma", VI, 1980-81, pp. 45-84.
- PARKER M., *Seamus Heaney: The Making of the Poet*, Macmillan, Basingstoke 1993.
- PEACOCK A. J., *Michael Longley: Poet between Worlds*, in M. Kenneally (ed.), *Poetry in Contemporary Irish Literature*, Colin Smythe, Gerrards Cross 1995, pp. 263-79.
- REGGIANI E., *In attesa della vita. Introduzione alla poetica di Derek Mahon*, Vita e Pensiero, Milano 1996.
- REVIE L., *Nuala Ní Dhomhnaill's "Parthenogenesis": A Bisexual Exchange*, in M. Kenneally (ed.), *Poetry in Contemporary Irish Literature*, Colin Smythe, Gerrards Cross 1995, pp. 344-55.
- ROMANET'S M., *Travellers, Cartographers, Lovers: Ideologies of Exploratory Desire in Contemporary Irish Poetry*, in "Nordic Irish Studies", 3, 2004, 1, pp. 35-49.
- SCHREIBMAN S., *Irish Women Poets, 1929-1959: Some Foremothers*, in "Colby Quarterly", 37, 2001, 4, pp. 309-26.
- SERED D., "By Escaping and [Leaving] a Mark": *Authority and the Writing Subject of the Poetry of Medbh McGuckian*, in "Irish University Review", 32, 2002, 2, pp. 273-85.
- SHIFRER A., *The Fabrics and Erotics of Eavan Boland's Poetry*, in "Colby Quarterly", 37, 2001, 4, pp. 327-42.
- SMITH M., *Contemporary Situation in Irish Poetry*, in D. Dunn (ed.), *Two Decades of Irish Writing: A Critical Survey*, Carcanet, Cheadle 1975, pp. 154-85.
- STANFIELD P. S., *How She Looks in That Company: Eiléan Ní Chuilleanáin as Feminist Poet*, in A. G. Gonzalez (ed.), *Contemporary Irish Women Poets: Some Male Perspectives*, Greenwood Press, Westport (CT) 1999, pp. 103-21.
- SULLIVAN M., *Assertive Subversions: Comedy in the Work of Julie O'Callaghan and Rita Ann Higgins*, in "Verse", 16, 1999, 2, pp. 83-91.
- WARNER A., *Clay Is the Word: Patrick Kavanagh, 1904-1967*, Dolmen Press, Dublin 1975.
- WHEATLEY D., "That Blank Mouth": *Secrecy, Shibboleths, and Silence in Northern Irish Poetry*, in "Journal of Modern Literature", 25, 2001, 1, pp. 1-16.

TEATRO

- ANDREWS E., *The Art of Brian Friel: Neither Dream nor Reality*, Macmillan, London 1995.
- BELL S. H., *The Theatre in Ulster*, Rowman & Littlefield, Totowa (NJ) 1972.
- BORT E. (ed.), *The State of Play: Irish Theatre in the Nineties*, Wissenschaftlicher Verlag, Trier 1996.
- BUTCHER P., *Drama Publishing*, in "Irish Review", 22, 1998, Summer, pp. 9-15.
- BYRNE O., *The Stage in Ulster from the Eighteenth Century*, Linen Hall Library, Belfast 1997.
- ID. (ed.), *State of Play: The Theatre and Cultural Identity in 20th Century Ulster*, Linen Hall Library, Belfast 2001.
- CHAMBERS L., FITZ-GIBBON G., JORDAN E. (eds.), *Theatre Talk: Voices of Irish Theatre Practitioners*, Carysfort Press, Dublin 2001.
- CORBETT T., *Brian Friel: Decoding the Language of the Tribe*, Liffey, Dublin 2002.
- COWELL J., *No Profit but the Name: The Longfords and the Gate Theatre*, O'Brien Press, Dublin 1988.
- DELANEY P. (ed.), *Brian Friel in Conversation*, University of Michigan Press, Ann Arbor 2000.
- DELAP B., *Irish Language Drama: Never Mind the Quality, Feel the Gaelic*, in D. Bolger (ed.), *Druids, Dudes, and Beauty Queens: The Changing Face of Irish Theatre*, New Island, Dublin 2001, pp. 215-30.
- DE PETRIS C., *Friel, il teatro, l'Irlanda*, in B. Friel, "Traduzioni" e altri drammi, a cura di C. De Petris, Bulzoni, Roma 1996, pp. 13-96.
- DUBOST T., *Le théâtre de Thomas Kilroy*, Presses universitaires de Caen, Caen 2001.
- FITZ-SIMON C., *The Boys: A Biography of Micheál Mac Liammóir and Hilton Edwards*, Nick Hern, London 1994.
- FOGARTY A., *Deliberately Personal? The Politics of Identity in Contemporary Irish Women's Writing*, in "Nordic Irish Studies", 1, 2002, 1, pp. 1-17.
- FOLEY I., *The Girls in the Big Picture: Gender in Contemporary Ulster Theatre*, Blackstaff, Belfast 2003.
- FURAY J., O'HANLON R. (eds.), *Critical Moments: Fintan O'Toole on Modern Irish Theatre*, Carysfort Press, Dublin 2003.
- GRENE N. (ed.), *Talking about Tom Murphy*, Carysfort Press, Dublin 2000.
- HARRINGTON J. P., *The Irish Beckett*, Syracuse University Press, Syracuse (NY) 1991.
- HARRIS C., *Reinventing Women: Charabanc Theatre Company*, in E. Bort (ed.), *The State of Play: Irish Theatre in the Nineties*, Wissenschaftlicher Verlag, Trier 1996, pp. 104-23.
- HUNT H., *The Abbey: Ireland's National Theatre, 1904-1979*, Columbia University Press, New York 1979.
- HYNES J. (ed.), *Druid: The First Ten Years*, Druid Performing Arts-Galway Arts Festival, Galway 1985.
- JORDAN E., *The Feast of Famine: The Plays of Frank McGuinness*, Peter Lang, New York 1997.

- ID. (ed.), *Theatre Stuff: Critical Essays on Contemporary Irish Theatre*, Carysfort Press, Dublin 2000.
- KURDI M., *Codes and Masks: Aspects of Identity in Contemporary Irish Plays in an International Context*, Peter Lang, Bern 2000.
- LEENEY C., *Ireland's Exiled Women Playwrights: Teresa Deevy and Marina Carr*, in S. Richards (ed.), *The Cambridge Companion to Twentieth-Century Irish Drama*, Cambridge University Press, Cambridge 2004, pp. 150-63.
- LLEWELLYN-JONES M., *Contemporary Irish Drama and Cultural Identity*, Intellect, Bristol 2002.
- LOJEK H. (ed.), *The Theatre of Frank McGuinness: Stages of Mutability*, Carysfort Press, Dublin 2002.
- LONERGAN P., *Globalisation and Irish Theatre*, www.writerscentre.ie/anthology/plonergan.htm.
- LUKE P. (ed.), *Enter Certain Players: Edwards-Mac Liamóir and the Gate, 1928-1978*, Dolmen Press, Dublin 1978.
- MCDONALD R., *Between Hope and History: The Drama of the Troubles*, in D. Bolger (ed.), *Druids, Dudes, and Beauty Queens: The Changing Face of Irish Theatre*, New Island, Dublin 2001, pp. 231-49.
- MCGRATH F. C., *Brian Friel's (Post)Colonial Drama: Language, Illusion and Politics*, Syracuse University Press, Syracuse (NY) 1999.
- MCMULLAN A., *Irish Women Playwrights since 1958*, in T. R. Griffiths, M. Llewellyn-Jones (eds.), *British and Irish Women Dramatists since 1958: A Critical Handbook*, Open University Press, Philadelphia 1993, pp. 110-23.
- MCMULLAN A., LEENEY C. (eds.), *The Theatre of Marina Carr: "Before Rules Was Made"*, Carysfort Press, Dublin 2003.
- MENGEL H., *Sam Thompson and Modern Drama in Ulster*, Peter Lang, Bern 1986.
- MERCIER V., *Beckett/Beckett*, Oxford University Press, Oxford 1977.
- MIKAMI H., *Frank McGuinness and His Theatre of Paradox*, Colin Smythe, Gerrards Cross 2002.
- MIKHAIL E. H. (ed.), *The Abbey Theatre: Interviews and Recollections*, Macmillan, Basingstoke 1988.
- MORASH C., *"Something's Missing": Theatre and the Republic of Ireland Act*, in R. Ryan (ed.), *Writing in the Irish Republic: Literature, Culture, Politics 1949-1999*, Macmillan, Basingstoke 2000, pp. 64-81.
- MURRAY C. (ed.), *Tom Murphy*, in "Irish University Review", 17, 1987, 1, special issue.
- ID., *The Stifled Voice*, in "Irish University Review", 25, 1995, 1, pp. 1-10.
- MURRAY C., DRURY M., *The Theatre System of Ireland*, in H. van Maanen, S. E. Wilmer (eds.), *Theatre. World in Motion: Structures, Politics and Developments in the Countries of Western Europe*, Rodopi, Amsterdam 1998, pp. 329-82.
- O'MALLEY M., BOYD J. (eds.), *A Needle's Eye: The Lyric Players Theatre, Belfast 1979*, ELO Press, Dublin 1980.
- O'REILLY A. F., *Sacred Plays: Soul-Journeys in Contemporary Irish Theatre*, Carysfort Press, Dublin 2004.
- O'TOOLE F., *The Politics of Magic: The Work and Times of Tom Murphy (1987)*, Nick Hern, London 1994.

- PILKINGTON P., *Theatre and the State in 20th Century Ireland: Cultivating the People*, Routledge, London 2001.
- PINE R. (ed.), *"All for Hecuba": An Exhibition to Mark the Golden Jubilee of the Edwards-Mac Liamóir Partnership and of the Gate Theatre 1928-1978*, Iona-print, Dublin 1978.
- ID., *The Diviner: The Art of Brian Friel*, University College Dublin Press, Dublin 1999².
- RANDACCIO M., *Il teatro irlandese contemporaneo. Soggettività e comunità in Friel, Murphy e Kilroy*, Parnaso, Trieste 2001.
- RICHTARIK M., *Acting between the Lines: The Field Day Theatre Company and Irish Cultural Politics, 1980-1984*, Clarendon Press, Oxford 1994.
- ROCHE A. (ed.), *Thomas Kilroy*, in "Irish University Review", 32, 2002, 1, special issue.
- SHEEHAN H., *Irish Television Drama: A Society and Its Stories*, Radio Telefís Éireann, Dublin 1987.
- SIMPSON A., *Beckett and Behan, and a Theatre in Dublin*, Routledge & Kegan Paul, London 1962.
- SWIFT C., *Stage by Stage*, Poolbeg, Dublin 1985.
- TALLONE G., *Raccontare: tradizione, continuità e innovazione nel teatro irlandese contemporaneo*, in "Quaderni del Premio letterario Giuseppe Acerbi", IV, 2003, II, pp. 135-40.
- WEITZ E. (ed.), *The Power of Laughter: Comedy and Contemporary Irish Theatre*, Carysfort Press, Dublin 2004.
- WELCH R., *The Abbey Theatre, 1899-1999: Form and Pressure*, Oxford University Press, Oxford 1999.
- WOODS G. C., *Conor McPherson: Imagining Mischief*, Liffey, Dublin 2003.

I più importanti teatri, gruppi e compagnie hanno un sito web che, in genere, è generoso di notizie sulla loro storia, le produzioni, le pubblicazioni e le loro attività. Meno noti ma utilissimi sono:

- www.amharclann.ie, l'Irish Theatre & Drama Research Resource, che include collegamenti con i maggiori teatri irlandesi e con l'Irish Theatre Archives;
- www.doollee.com, che riporta brevi notizie sui singoli drammaturghi, ma è prodigo di dettagli sulle trame dei *plays*, sulle loro caratteristiche scenotecniche, fornisce indicazioni bibliografiche e gli indirizzi degli agenti letterari a cui rivolgersi per l'acquisizione dei diritti di rappresentazione;
- www.irishplayography.com, che propone un catalogo di tutti i *plays* prodotti in Irlanda a partire dal 1904;
- www.irishtheatreonline.com, un'ottima guida al teatro irlandese contemporaneo del Sud e del Nord;
- www.searcs-web.com/drama.html, una *web guide* sul teatro irlandese, meno ricca di notizie della precedente ma ugualmente valida.

Le riviste specialistiche più interessanti del settore sono "Theatre Ireland" (1982-93) e "Irish Theatre Magazine" (2002 - www.irishtheatremagazine.ie), il periodico in corso più ricco di informazioni.